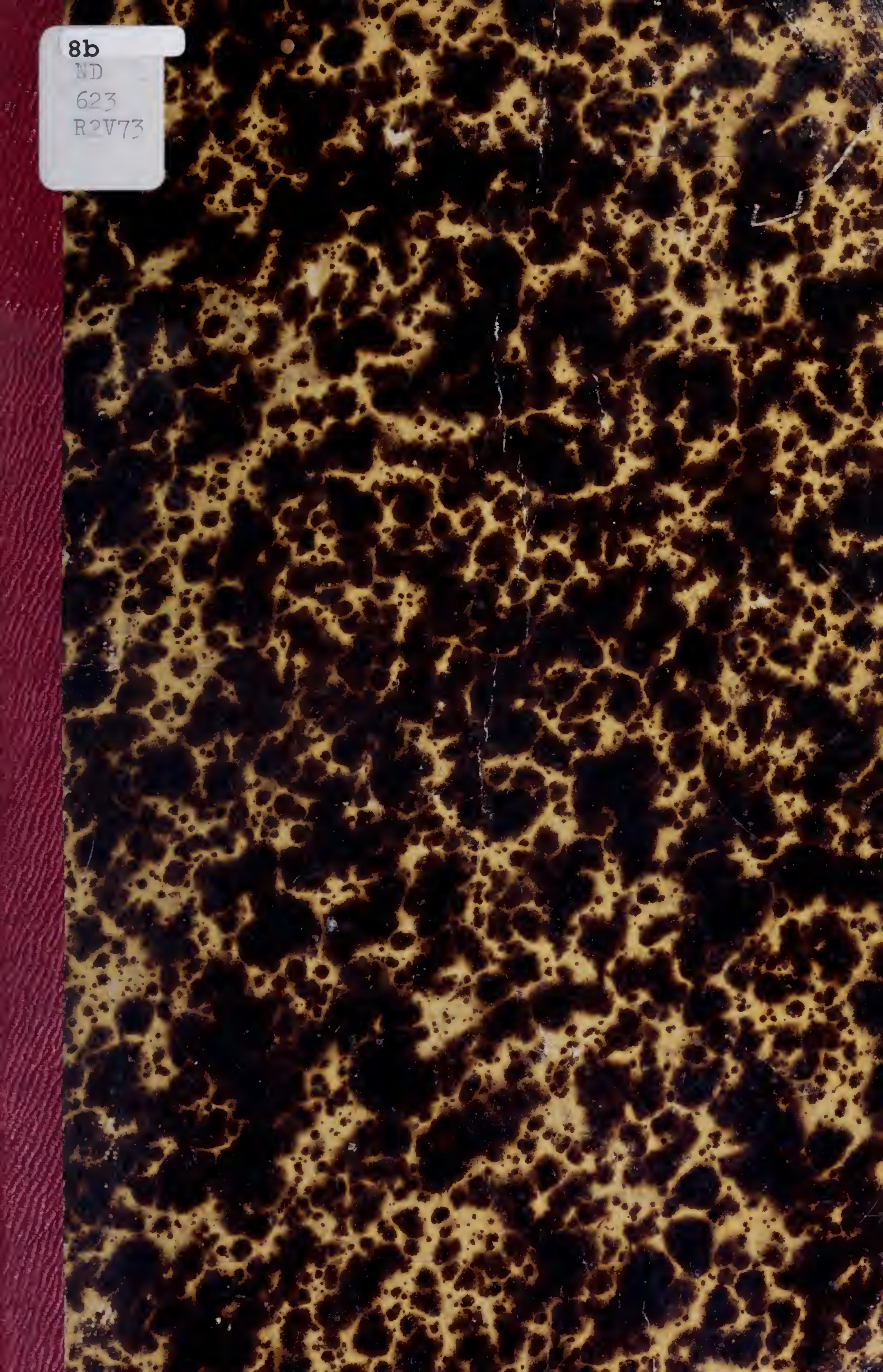
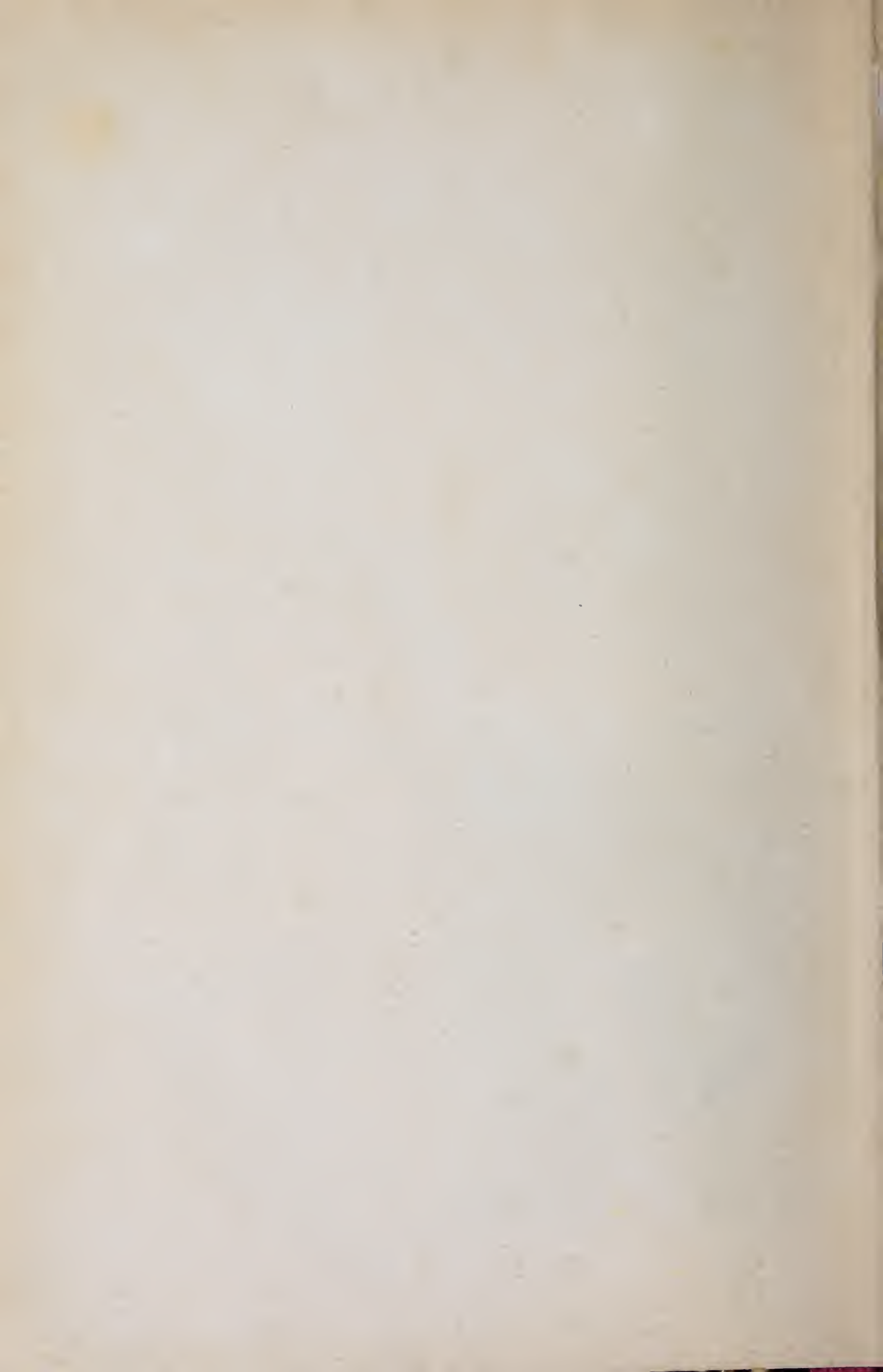

8b
ND
623
R2V73





Die

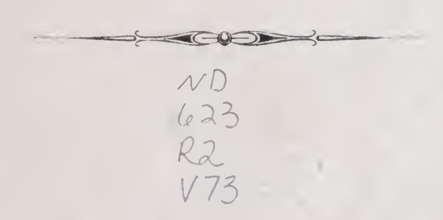
Madonna von Loretto.

Eine kunstgeschichtliche Untersuchung

von

S. Vögelin.

Mit einer Beilage, enthaltend das Verzeichniss der während der französischen Invasion aus Italien weggeschleppten Kunstwerke.



Zürich.
Verlag von Orell, Füssli & Cie.
1870.

Druck von Fisch, Wild & Cie. in Brugg.

Herrn Prof. Dr. Jakob Burkhardt

achtungsvoll zugeeignet.



Verehrtester Herr Professor!

Wollen Sie einem alten Schüler gestatten, dass er Ihnen diesen Versuch vorlegt und Sie bittet, ihm einen freundlichen Blick zu gönnen. Was er Brauchbares enthalten mag, verdanke ich Ihnen durch lebendige persönliche Anregung und durch Ihren Cicerone, meinen Begleiter in den schönen Italiänischen Reisetagen.

In unsere kältere Heimat zurückgekehrt und in eine sehr praktische Wirklichkeit hineingestellt, suchte ich mir die Erinnerung an jenes sonnige Heimatland der Kunst nach Kräften lebendig zu erhalten und die dort empfangenen Anregungen zu pflegen. Da konnte mich denn nichts unmittelbarer in das goldene Zeitalter zurückversetzen, als ein ganz vorzügliches Exemplar der „Madonna von Loretto", das Hr. Oberstlieutenant Pfau vor einigen Jahren erworben. Wie oft bin ich seither nach dem gastlichen Kyburg gezogen! Dort in König Rudolfs altehrwürdigem Stammschlosse, hoch über der rauschenden Töss, wo der Blick süd- und westwärts auf den wildromantischen, dunkelbelaubten Abhängen der Firsthügelkette ruht, — nach Norden und Osten aber frei in's weite Land hinaus dringt bis zum fernen Schwarzwald und in's Höhgau — dort hat Hr. PFAU seine schöne Sammlung aufgestellt und in liberalster Weise dem Publikum geöffnet. Die Perle derselben ist die „Madonna", in der der

glückliche Besitzer das längst verschollene Original von der Hand Raffaels wieder entdeckt zu haben überzeugt ist, und deren getreue Nachbildung wir durch seine Güte diesen Blättern voranzusetzen im Falle sind.

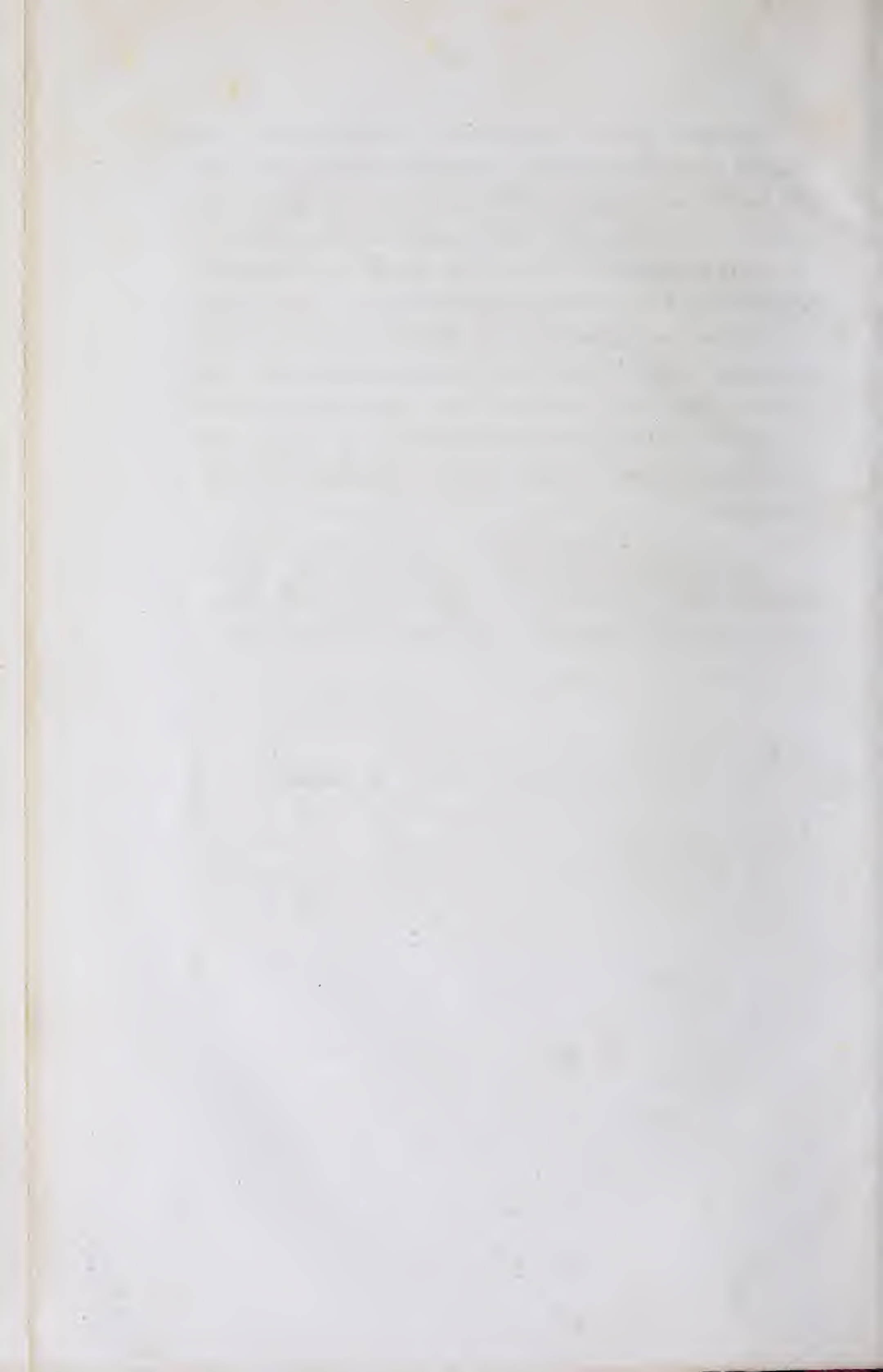
Je öfter ich vor diesem herrlichen Bilde stund und mich in dasselbe vertiefte, desto mehr musste sich mir der Wunsch aufdrängen, mir von demselben auch wissenschaftlich Rechenschaft zu geben und sein Verhältniss zu dem Originalbild festzustellen. Hier aber stiess ich auf eine solche Verwirrung aller Nachrichten, dass es zur spannenden Aufgabe wurde, dieses Dunkel nach Möglichkeit aufzuhellen und den Faden der wirklichen Geschichte aus dem Knäuel der Legenden und Hypothesen herauszuwickeln. Ich bin freilich nicht zum gewünschten Ziel gekommen und es ist mir nicht gelungen, den geschichtlichen Zusammenhang zwischen dem Originalbild und irgend einem der heute bekannten Exemplare zu entdecken.

In solchen Fällen, wo man durch keine äussern Daten gebunden ist, pflegt man den „innern Gründen" um so freiern Spielraum zu lassen und seine persönlichen Eindrücke mit voller Zuversichtlichkeit als entscheidend hinzustellen. Mir ist diese Zuversicht in dem Maasse abhanden gekommen, je mehr ich sah, wie wirkliche und unbestrittene Fachmänner sich in ihren Urtheilen über Bilder der grössten Meister täuschen konnten. Vollends hier, wo eine Reihe vorzüglicher Exemplare sich den Rang streitig machen, kann einzig und allein die genaue persönliche Kenntniss und spezielle Vergleichung aller konkurrirenden Bilder zu einem Urtheil befähigen. Diese Kenntniss aber für diesen Spezialfall geht mir — wie wahrscheinlich noch vielen Andern — ab.

Dennoch, obgleich ich mich eines Urtheils über die Originalität des Kyburger Bildes absichtlich enthalte, hat mich die Lust überkommen, diese Studien den Kunstfreunden mitzutheilen. Sie haben ihren Zweck völlig erreicht, wenn sie an einem bestimmten Beispiel wieder einmal die Unsicherheit unserer sog. Kunstgeschichte nachgewiesen — wenn sie zu weitern Nachforschungen über die Madonna von Loretto Veranlassung geben — und wenn sie die Aufmerksamkeit der Kunst-Kenner und -Freunde auf das schöne Kyburger Bild lenken. Ich habe kein anderes Interesse, als in einer für die Kunstgeschichte wichtigen Frage das Material zu vervollständigen.

Entschuldigen Sie, verehrter Herr Professor, dass ich die alte Gewohnheit, mit Ihnen vertraulich zu plaudern, auch öffentlich fortsetze und empfangen Sie meinen herzlichsten Gruss.

S. Vögelin.





Raphael Sanzio Pinx H Reinhardt Dir.

MADONNA VON LORETTO

Nach dem Original auf Schloss Kyburg

Imprimerie Photoglyptique de Goupil & Cie
a Paris



Die Madonna von Loretto.

I. Die Entstehung des Bildes.

Die älteste Nachricht über das unter dem Namen „Madonna von Loretto“ bekannte Bild giebt uns Vasari im Leben Raffaels. Nachdem er die Vollendung der Malereien in der Camera della Segnatura erwähnt und berichtet, wie der Olivetaner-Mönch Fra Giovanni da Verona sie mit Getäfel von eingelegter Arbeit ausschmücken musste, fährt er fort:

„Ma per tornare a Raffaello, crebbero le virtù sue di ma-
„niera, che seguitò per commissione del papa, la camera se-
„conda verso la sala grande; ed egli che nome grandissimo
„aveva acquistato ritrasse in questo tempo papa Giulio in un
„quadro a olio, tanto vivo e verace, che faceva temere il ritratto
„a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo, la quale opera
„è oggidì in S. Maria del popolo con un quadro di nostra
„Donna bellissimo fatto medesimamente in questo tempo,
„dentrovi la natività di Gesù Cristo dov' è la Vergine, che
„con un velo cuopre il figliuolo; il qual è di tanta bellezza,
„che nell' aria della testa, e per tutte le membra dimostra
„esser vero figliuolo di Dio. E non manco di quello è bella
„la testa, e il volto di essa Madonna, conoscendosi in lei,
„oltre la somma bellezza, allegrezza, e pietà. Evvi un Giu-
„seppo che appoggiando ambe le mani ad una mazza pensoso
„in contemplare il Re e la Regina del Cielo, sta con un'
„ammirazione da vecchio santissimo. E amendue questi quadri
„si mostrano le feste solenni.“ (Ed. Bottari II. 103.)

Und im Leben des Bastiano di San Gallo, genannt Aristotele: „Fece una (Madonna) simile a quella che Raffaello di-„pinse al popolo in Roma, dove la Madonna cuopre il putto „con un velo, la quale ha oggi Filippo dell' Antella : un altra „ne hanno gli eredi di M. Ottaviano de' Medici" etc. (II. 724.)

„Aber um auf Raffael zurückzukommen, so stieg sein „Kunstvermögen so hoch, dass ihm vom Papste der Auftrag „zu Theil wurde, das zweite Zimmer nach dem grossen Saal „hin zu malen. Und er, der schon einen überaus grossen „Namen erworben hatte, malte zu dieser Zeit Papst Julius auf „einem Oelgemälde, so lebendig und wahr, dass das Porträt, „wenn man es ansah, zittern machte, wie wenn es der le-„bendige Papst selbst wäre. Dies Werk ist heute in S. Maria „del Popolo mit einer Tafel der Madonna, welche vorzüglich „schön und gerade zur gleichen Zeit gemalt ist. Man sieht „darauf die Geburt Christi. Die Jungfrau bedeckt mit einem „Schleier den Sohn. Dieser ist von solcher Schönheit, dass „er im Ausdruck des Kopfes und in allen Gliedern zu er-„kennen gibt, er sei wahrhaftig der Sohn Gottes. Und nicht „minder schön als das Kind ist das Haupt und der Blick der „Madonna selbst, in welcher man, neben der höchsten Schön-„heit — Anmuth und Frömmigkeit erkennt. Auch ein Joseph „ist da, der beide Hände auf einen Stock stützend, nach-„denklich in Betrachtung des Königs und der Königin des „Himmels versunken, mit der Bewunderung eines hl. Greises „dasteht. Diese beiden Tafeln zeigt man (nur) an hohen „Festen."

Und: „Bastiano di San Gallo machte eine Kopie der Ma-„donna, die Raffael für den Popolo malte, wo die Madonna „den Knaben mit einem Schleier zudeckt. Diese hat heute „Filippo dell' Antella, eine andere die Erben des Herrn Otta-„viano de Medici." So — wenigstens die Hauptstelle — in der ersten Ausgabe von 1550 und unverändert in der zweiten, vom Verfasser selbst besorgten von 1568.

Bei dieser Beschreibung der bekannten Gruppe ist vorerst zu bemerken, dass wir es jedenfalls nicht mit einer Geburt Christi zu thun haben. Das Kind ist schon sehr stark und die überaus lebhafte Bewegung, mit der es der Mutter entgegenstrebt, weist nicht auf einen Säugling, vielmehr auf einen halb- oder dreivierteljährigen Knaben hin. Es ist nicht eine Geburt Christi, sondern gleich so unendlich vielen andern eine „heilige Familie“. Sodann ist es ein Irrthum, wenn Vasari sagt, Maria decke das Kind mit dem Schleier zu (offenbar weil es schlafe). Im Gegentheil, das Kind ist aufgewacht, und die Mutter hebt den Schleier hoch empor. Mit Mutterfreude blickt sie auf den Knaben, der Hand und Auge nach ihr richtet. Sie wird ihn im nächsten Augenblick an ihre Brust drücken. Beim Joseph mag man sich fragen, ob die Beschreibung genau passe, oder ob wir nicht vielmehr anstatt eines heiligen, in Bewunderung versunkenen Greises, einen kräftigen Fünfziger, mit dem Ausdruck natürlicher Vaterfreude vor uns haben. Doch das sind Ungenauigkeiten, die nicht in Betracht fallen, und die jedenfalls bei Vasari's bekannter Flüchtigkeit keinem Zweifel Raum lassen, dass seine Beschreibung eben auf die Composition der „Madonna von Loretto“ geht.

Aus Vasari's Bericht erhellt also zweierlei mit Sicherheit: 1) Bei den Schülern Raffael's, aus deren Mittheilungen Vasari seine Biographie zusammenstellte, galt die Madonna als ungefähr gleichzeitig mit der Camera della Segnatura vollendet. 2) Zu seiner Zeit war das Bild in S. Maria del Popolo. Und zwar spricht er so davon, dass man annehmen muss, es sei gleichzeitig mit dem Porträt Julius II., wahrscheinlich als Geschenk des Papstes selbst, dorthin gekommen. Eine nähere Betrachtung bestätigt diese Angaben vollständig.

Was nämlich zuerst die Zeit der Entstehung betrifft, so ist Folgendes zu beachten: Unser Bild steht im Zusammenhang mit einer andern Raffaelischen Darstellung: Maria hebt einen Schleier von dem am Boden liegenden schlafenden

Kinde auf und zeigt es dem kleinen Johannes. Diese Darstellung hat Raffael zweimal ausgeführt.[1]) Einmal in einem Quadrat mit zweidrittels lebensgrossen Figuren. Das Original ist, wie es scheint, verloren. Passavant zählt acht Kopien darnach auf und setzt die Komposition um 1508. Wirklich passt sie wohl in diese florentinische Zeit, wo Raffael sich in schwierigen, studirten Situationen versuchte und nicht immer das Gleichgewicht zwischen Gedanken und Form fand. So ist auch diese Komposition nicht recht befriedigend ausgefallen. Maria kniet nach vorn, dreht aber in unnatürlicher Weise den Oberkörper rechts. Der kleine Johannes, den sie an sich zieht, ist eine verunglückte Figur, steif, plump und zudem lacht er aus dem Bild heraus den Beschauer an, und zeigt diesem das Christkind, anstatt selbst nach ihm zu blicken. Dieses endlich ist nichts anderes als jene bekannte Peruginische Schulfigur, das auf dem Kissen aufliegende Kind, das bei jeder Geburt Christi und in so und so viel heiligen Familien und Madonnen der Schule zur Uebergenüge wiederkehrt. Raffael wiederholte diese Darstellung später noch einmal in einem kleinern, in die Höhe gestreckten Bildchen, das unter dem Namen *le sommeil de Jésus, la vierge au linge, la vierge au diadème* bekannt, im Pariser Museum aufbewahrt wird. Jedermann kennt diese graziöse, neuerlich durch F. Webers vorzüglichen Stich verbreitete Komposition, in der die angeführten Mängel des ersten Versuches auf's Glücklichste überwunden sind. Maria kniet hier ganz im Profil, Johannes schmiegt sich innig an sie an und ist ganz in anbetender Betrachtung des

---

[1]) Einen verwandten Entwurf erwähnt Passavant unter Nr. 124 seines Verzeichnisses Raffaelischer Handzeichnungen in Florenz „Heilige Familie: „Marie knieend hebt einen Schleier von dem auf dem Boden liegenden „Christkinde, welches verlangend die Händchen nach der Mutter streckt. „Die Bewegung des Kindes hat mit dem der Madonna di Loreto Aehn- „lichkeit. Hinten steht Joseph an den Stab gelehnt. Der Ochs sieht durch „eine Oeffnung aus dem Stall.“

Christkindes versunken. Dieses endlich ist nicht mehr eine Puppe, sondern ein wirkliches Kind. Die Maria dieses spätern Bildes nun zeigt in der Gestalt und Bewegung, ja selbst in der Kleidung die wesentlichste Uebereinstimmung mit der Madonna aus S. Maria del Popolo. Nur trägt die Maria im Pariser Bilde noch eine den Schleier zusammenhaltende Krone, das Diadem, nach dem sie den Namen bekommen. Wir haben hier offenbar beidemale dasselbe Modell vor uns. Nun wird aber allgemein die vierge au diadème um's Jahr 1510—1512 gesetzt. In diese Zeit also muss auch die verwandte Madonna aus S. Maria del Popolo fallen. Raffael liebte es in dieser frühern Zeit, einen glücklichen Gedanken in immer neuer Umgestaltung mehrfach auszuführen. So sind die Jungfrau mit dem Stieglitz in Florenz, die Jungfrau im Grünen in Wien, die belle jardinière in Paris und ein Bild bei Direktor Wendelstädt in Frankfurt a./M. im Wesentlichen die Variationen Eines Motives.

Eine weitere Spur gibt uns ein Skizzenblatt Raffael's in der Sammluug Wicar in Lille, bei Passavant N. 680. Er beschreibt es folgendermassen: „Madonnen- und Kinderstudien. „Unter den Kindern befindet sich das Studium zum „kleinen Jesus in dem Bilde der Madonna di Loretto." Genauer wird man sagen: Unter den Kindern befinden sich zwei Studien zum Jesuskind in dem Bilde der Madonna di Loretto und eine solche zur grossen Madonna aus der Gallerie Orleans, jetzt in der Bridgewater Gallerie. Also auch mit diesem Bilde ist unsre Madonna ungefähr gleichzeitig. Man nimmt an, dieses sei 1512 gemalt; ich habe aber, nach den Kupferstichen zu urtheilen, nie begriffen, warum man mit einem Bilde, das noch so deutlich florentinisch, ja völlig unruhig gehalten ist, so tief hinunter geht. Mir erschien es immer um 1510 entstanden.

Neben diesen Annäherungsbestimmungen haben wir nun aber noch eine ganz genaue Zeitbestimmung. Die Figur

unsrer Madonna ist nämlich völlig identisch mit der Justitia am Deckengewölbe der Camera della Segnatura. Die Haltung, der Kopf, selbst das Kleid, ein möglichst einfaches rothes Gewand, am Busen zusammengehalten durch zwei sich kreuzende schwarze Bänder und eine Agraffe — Alles wiederholt sich auf's Genaueste bei der Justitia. Nur ihr Diadem hat diese vom Modell selbst, oder von der vierge au diadème. Nun weiss aber jeder, der Raffael kennt, dass er in dieser Weise nie sich selbst kopirte, d. h. die gleiche Figur in ganz gleicher Stellung zweimal verwendete. Gerade jene oben angeführten Beispiele von Wiederholungen eines Gedankens zeigen den Unterschied einer freien Benützung eines Motives und der Kopie einer Figur. Das Kopiren überliess Raffael seinen Schülern, deren Arbeiten sich eben hiedurch am sichersten von den seinigen unterscheiden. Folglich ist die eine dieser beiden Figuren, die Madonna oder die Justitia, die von einem Schüler ausgeführte Kopie der andern. Nun wird wohl Niemand die Behauptung aufstellen wollen, dass die so überaus lebendige und für ihre Situation so natürliche Figur der Madonna, die also im organischen Zusammenhang steht mit der vierge au diadème, eine aus der Justitia entlehnte Kopie sei. Hier ist gewiss originale Konzeption. Dagegen drängt sich bei Betrachtung der vier allegorischen Deckenbilder jedem Unbefangenen der Abstand der einzelnen Figuren unter einander auf. Die „Poesie" ist eine der herrlichsten Inspirationen Raffaels. Passavant erwähnt die Handzeichnung von der Hand Raffaels in der Sammlung der Könige von England (Nr. 296—833 seines Verzeichnisses). Sehr merklich unter dieser hochpoetischen Gestalt der „Poesie" stehen die „Philosophie" und die „Theologie". Zwar führt Passavant keine Handzeichnung Raffaels zur „Philosophie" auf. Es existirt aber dennoch eine solche, wenn auch nur in wenigen Federzügen flüchtig angedeutet, auf einem Blatt der Florentiner Sammlung (Nr. 128 bei Passa-

vant, Nr. 513 der Braun'schen Gallerie de Florence). Es ist ein fallengelassener Entwurf zum Relief der Philosophie unter der Statue der Minerva in der Schule von Athen. Man kann also annehmen, dass einer seiner Schüler diesen Entwurf Raffaels nachmals für das Deckenbild benutzte. Für die „Theologie" haben wir Raffaels Zeichnung wenigstens zu einem der kleinen Genien in der Sammlung Wicar in Lille (Passavant Nr. 691). Dagegen die „Justitia" steht wiederum tief unter diesen beiden Gestalten und von einer Raffaelischen Zeichnung zu dem Bilde oder einem Theile desselben ist nirgends eine Spur. Die Idee schon, dass die Gerechtigkeit ihr Schwert, das sie sonst ruhend als ihr Symbol hält, hier als Waffe schwingt, ist absonderlich, und noch viel unbefriedigender lässt die Ausführung. Die Stellung ist gezwungen und darum der Eindruck der Figur unlebendig.

So viel von der Zeichnung. Nun vergleiche man aber, was Passavant, dem diese Uebereinstimmung der Justitia mit unserer Madonna entgangen, von der Ausführung der Deckenbilder urtheilt. Er sagt (I. 162), dass sie unter sich sehr ungleich seien und dass „einige kalt und der Ausfüh„rung nach unbefriedigt lassen. Dahin gehören z. B. die „allegorische Figur der Gerechtigkeit und das Urtheil „des Apollo. Es ist daher wohl kaum zu bezweifeln, „dass sich Raffael bei diesen Nebenbildern schon in „diesem ersten Zimmer der Hülfe von Schülern be„diente."

Nun wissen wir aber durch Vasari sehr genau, wann die von Soddoma ausgemalte Decke dieses ersten Zimmers von Raffael überarbeitet und mit den vier allegorischen Figuren versehen wurde, nämlich nach Aufdeckung des ersten grossen Wandgemäldes [1]), als Julius II. davon hingerissen, beschloss,

1) Es ist für unsere Frage an sich ganz gleichgültig, welches dieses erste Wandgemälde war, ob wie sonst allgemein angenommen wird die

das ganze Zimmer nach einheitlichem Plane durch Raffael ausmalen zu lassen. Das war aber um 1510. Damals also musste das Vorbild der Justitia, unsere Madonna bereits gemalt (oder wenigstens gezeichnet) sein.

Auch über die ursprüngliche Bestimmung des Bildes können wir nicht im Zweifel sein. Sixtus IV. (della Rovere) hatte Kirche und Kloster S. Maria del Popolo 1471—1477 durch Baccio Pintelli von Grund aus erneuern und durch Pinturicchio ausmalen lassen. Die Kirche war damit zur Familienkirche seines Hauses erhoben worden und die Rovere beeilten sich, dem Papste durch Dotation und Ausschmückung seiner Lieblingsstiftung sich angenehm zu machen. Mehrere Kapellen tragen das Wappen der Rovere (den bekannten Eichbaum) mit dem Kardinalshut, doch ohne weitere Angabe der Stifter. Dagegen wissen wir, dass Domenico della Rovere, der Kardinal von San Clemente, ein Neffe Sixtus IV., die Kapelle des h. Hieronymus baute und daselbst dem Kardinal Cristofano della Rovere ein Grabmal errichtete (1480). Ein anderer Neffe des Papstes, Giovanni della Rovere, Herzog von Sora und Sinigaglia, baute die Kapelle des h. Augustinus und hier stifteten ihm nach seinem Tode (1485) seine Söhne sein Grabmonument. Dessen Bruder war der Kardinal Giuliano della Rovere. Sobald dieser 1503 als Julius II. auf den päpstlichen Stuhl kam, liess er durch Bramante die Chornische der Kirche ganz neu aufbauen, und mit Fresken des Pinturicchio und mit Glasmalereien des Klaudius und Wilhelm von Marseille (den einzigen in Rom erhaltenen Zeugnissen ihrer

---

Disputa oder ob wie Vasari bezeugt und neuestens Hermann Grimm wieder mit grossem Scharfsinn verfochten hat (Künstler und Kunstwerke II. Jahrgang I. Heft) die Schule von Athen. Doch legt wie mir scheint der Umstand, dass ein für die Philosophie in der Schule von Athen verworfener Gedanke nachher für das Deckengemälde der Philosophie wieder aufgenommen wurde für die Priorität der Schule von Athen ein starkes Gewicht in die Wagschaale.

Kunst) schmücken. Er zierte das im Tabernakel des Hochaltars aufbewahrte, vom h. Lukas gemalte Marienbild mit einem silbernen Kranze von Engelsfiguren, 150 Pfund schwer. Er liess 1505 und 1507 zum Gedächtniss der Kardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Basso (Kardinal von Ricanati, Schwestersohn Sixtus IV.) durch Jacopo Sansovino die prachtvollen Marmorgräber arbeiten, die zum vorzüglichsten Schmucke der Kirche gehören. Hienach erscheint wohl als unzweifelhaft, dass (wie Förster, Raffael II. 193 richtig gesehen) das Porträt des Papstes und die Madonna, die wir 1550 in S. Maria del Popolo finden, ebenfalls Weihgeschenke Julius II. an diese seine Lieblingskirche waren, namentlich wenn wir des Vasari Notiz vergleichen, dass man in den von Domenico della Rovere und von Innocenzo (soll heissen Lorenzo) Cibo gestifteten Kapellen in dieser Kirche die Bildnisse dieser Kardinäle sehe „nach der Natur dargestellt", d. h. also offenbar Porträts, die die Wohlthäter noch bei ihren Lebzeiten in der Kirche aufstellten. — Noch ist endlich beizufügen, dass Rumohr, der die Madonna nicht erwähnt, vom Porträt des Papstes, ohne Quellenangabe, sagt, es habe sich in der Sakristei der Kirche befunden (Italienische Forschungen III. 108).

Aus obigem Nachweis erledigt sich denn auch die von Passavant (I. 174) aufgebrachte, von Förster (I. 261) und Gruyer (les Vierges de Raphael et l'iconographie de la Vierge III. 319) nachgedruckte Konjektur, Raffael habe die Madonna im Auftrag des Kardinals von San Giorgio, Raffael Riario gemalt. Dieser durch seine Verschwörungen gegen die Medici bekannte alte Intrigant war ebenfalls ein „Neffe" (d. h. wohl natürlicher Sohn) Sixtus IV. Auch er war, wie es damals zum vornehmen Ton gehörte, Kunstmäcen. Er liess sich durch Bramante jenen grandiosen Palast, die heutige Cancelleria, als Residenz bauen. Er liess durch Melozzo da Forli in der Chorwölbung der Kirche San Apostoli

jene wundervoll bewegte Himmelfahrt Christi malen, deren Fragmente im S. Peter uns heute noch einen Maassstab geben, was wir an diesem Kunstwerke verloren haben. Er kaufte dem Michel Angelo seine Erstlingsarbeit, den Cupido, ab und war sein Protektor in Rom (obgleich er sich hiebei weder als grossen Kunstkenner, noch auch als wirklichen persönlichen Gönner bewies). Er liess sich von Francesco Francia in Bologna ein grosses Madonnenbild malen. Auch Raffael stund, wie sein Brief an Francia zeigt, mit ihm in Verbindung, und er brachte sein Bildniss in der Messe von Bolsena im Gefolge Julius II. an.

So liesse sich denn an sich gar wohl denken, dass der Kardinal auch Raffael einmal einen Auftrag gegeben hätte und zwar gerade für S. Maria del Popolo. Aber diese blosse Möglichkeit wird durch keinerlei Zeugniss oder Andeutung unterstützt, vielmehr steht ihr eine fast an Sicherheit reichende Wahrscheinlichkeit entgegen, die uns auf den Papst selbst, als den Stifter unseres Bildes, hinweist.

II. Fernere Schicksale dieses Bildes.

Wie lange blieb das Gemälde nun an seiner Stelle? Passavant, der um die Geschichte Raffaels und namentlich die Geschichte seiner Werke sich so grosse Verdienste erworben und mit unermüdlichem Fleisse alle erreichbaren Notizen zusammengebracht, überrascht uns mit folgender Nachricht: „Ehedem befand sich das Gemälde mit dem Porträt „Julius II. in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, wo „es noch Joachim von Sandrart im Jahr 1575 gesehen (siehe „Academia nobilissimæ artis pictoriæ p. 121).“ Dies Zitat ist höchst verwunderlich. Die „Academia nobilissimæ artis pictoriæ“ ist ein 1683 erschienener Lateinischer Auszug der bekannten „Teutschen Akademie“, die sonst überall als das vollständigere Haupt- und Originalwerk zitirt wird und deren erster Theil

1675, nicht 1575 erschien, sintemal Sandrart 1606 geboren wurde und 1629—1635 in Rom arbeitete. Wenn also aus Sandrart etwas zu beweisen wäre, so müsste das jedenfalls nicht für 1575, aber auch nicht für 1675, sondern für 1635 gelten. Denn nicht das Druckjahr seines Buches, sondern das Jahr seines Aufenthaltes an Ort und Stelle kommt beim Zeugniss eines Reisenden in Betracht!! Aber nicht einmal das: Wenn man jenem „Siehe!“ nun wirklich nachkommt und die betreffende Stelle, Teutsche Akademie I. Band, zweite Abtheilung, p. 94 nachschlägt, so überzeugt man sich sofort, dass Sandrart hier gar nicht eine eigene Beobachtung ausspricht, sondern ganz einfach (wie bei den Italienischen Malerbiographien überhaupt), den Vasari wörtlich, nur mit einigen Abkürzungen und ohne jede Zuthat seinerseits abdruckt, resp. übersetzt. Also ist die Stelle bei Sandrart nicht ein Zeugniss, sondern nur ein Zitat!

Wie aber ist Passavant zu obigem Zitat gekommen? Warum zitirt er nicht das Deutsche Buch, sondern den Lateinischen Auszug? Der Italiener Padre Pungileoni sagt in seinem Elogio Storico di Raffaello Santi di Urbino 1829, pag. 86: „Sandrart Academia picturæ etc. p. 121 dice: D. Virgo de- „picta est ad S. Mariam populosam manu ipsius Raffaelis filio- „lum linteo tenui contegens adstante Josepho baculo susten- „tante“ etc. Es scheint, Passavant hat seine Stelle aus Pungileoni, dem er überhaupt die meisten seiner gelehrten Zitate verdankt, den er aber fast nie zitirt. Diesem Zitat setzte er dann die wohlbekannte Jahrzahl des Originalwerkes, 1675, bei, und diese verwandelte sich durch einen — in der Französischen Ausgabe korrigirten — Schreib- oder Druckfehler in 1575. Aber so unbedingt ist die Autorität Passavants, dass alle Spätern ihm diese Stelle einfach auf Treu und Glauben nachgeschrieben, immer mit der fatalen Jahrzahl 1575, durch diese deutlich genug die Quelle

ihrer Wissenschaft verrathend. So die neue, sonst so treffliche Florentiner Ausgabe des Vasari, so der offizielle Katalog der Gemäldesammlung des Louvre, so selbst ein Kritiker, wie Ludwig Urlichs (Zeitschrift für bildende Kunst 1870, p. 49), so auch Nagler im Künstlerlexikon, wo man in Einem Bande, pag. 252, lesen kann, Sandrart sei 1606 geboren; und pag. 335, er sei 1575 in Rom gewesen!! So steht es gelegentlich noch um die Kunstgeschichte.

Also das Zeugniss des Sandrart ist beseitiget. Er beweist nichts, weder für 1675, noch für 1635, und am wenigsten für 1575.

Vielmehr verlor die Kirche das Bild schon im Jahr 1591. Das erhellt aus einer Notiz, die ganz unbegreiflicher Weise bis heute allen Biographen Raffaels entgangen ist. Die Mailänder Ausgabe des Vasari von 1810 fügt nämlich (Vol. VIII. pag. 57) unserm Bilde folgende Anmerkung bei:

„In un esemplare di Vasari, dell' edizione dei Giunti, ora „posseduto dal Sig. G. Bossi, trovansi scritte di mano di Ales- „sandro Tassoni le seguenti parole: „L' uno e l' altro delli „detti quadri (cioè il Papa Giulio e la Natività di Cristo) l' anno „1591 al tempo di Gregorio XIV. il Cardinale Sfondrato suo „nipote, come per forza, non senza dispiacere universale di „tutta Roma, li ha presi con far a quel monastero elemosina „di 100 scudi."

„In einem Exemplar des Vasari, Ausgabe der Giunti [d. h. „1568] jetzt im Besitz des Signor G. Bossi, finden sich von „der Hand des Alessandro Tassoni folgende Worte geschrieben: „„Das eine und das andre der genannten Gemälde (der Papst „„Julius und die Geburt Christi) hat im Jahr 1591, zur Zeit „„Gregors XIV. der Kardinal Sfondrato, sein Nipote, fast mit „„Gewalt und unter allgemeiner Missbilligung von ganz Rom „„weggenommen, indem er dafür jenem Kloster ein Almosen „„von 100 Scudi verabfolgen liess.""

Der Signor G. Bossi ist der bekannte Maler und Kunstforscher Giuseppe Bossi in Mailand, der das Abendmahl des Lionardo nachbildete und ein gelehrtes Werk über dasselbe schrieb, und der unter andern Kunstschätzen das Skizzenbuch Raffaels, jetzt in der Akademie zu Venedig, besass. Die Mailänder Herausgeber des Vasari hatten also leicht, sich von der Richtigkeit dieser Angabe zu überzeugen.

Alessandro Tassoni war ein Jurist, geb. 1565, gest. 1635. Er stund im Dienste mehrerer Kardinäle, konnte also die Sache ganz wohl wissen. Freilich war er um seines bösen Maules willen verrufen, aber diese Notiz gab er nicht in die Oeffentlichkeit, es war blos eine gelehrte Bemerkung zum Privatgebrauch.

Gregor xiv., aus dem Hause Sfondrato von Cremona, wurde zum Papst gewählt den 5. Dez. 1590, starb aber nach einem höchst unwürdigen Pontifikat schon den 15. Okt. 1591. In dieser kurzen Zeit allein also war seinem Nipoten die Gewaltthat gegen das Kloster möglich.

Paolo Emilio Sfondrato endlich, geb. 1561, wurde von seinem Vatersbruder, Gregor XIV., den 19. Dez. 1590 zum Kardinal erhoben und bald darauf zum Legaten für Bologna und zum Gubernator des päpstlichen Hauses ernannt. Als solcher war er allmächtig, ja er war eigentlich der Regent in Rom.[1]) Nach Gregors XIV. Tode zog er sich vom päpstlichen Hofe zurück, wurde 1607 Bischof von Cremona (seiner Vaterstadt) und schliesslich von Albano.

Dem Kardinal Sfondrato wurde nachgerühmt eine ganz besondere „Demuth und Gottesfurcht“, d. h. für seine Person

---

[1]) Ciaconius Vitæ et res gestæ Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium. Romæ 1730, Tom II., p. 1837 ff. Tota negotiorum et curæ pontificiæ moles in Cardinalem Sfondratum nepotem recumbebat — — penes quem summa totius pontificatus erat — — ut omnem fere pontificii imperii molem eo (Gregorio XIV.) vivente sustinuerit illiusque arbitrium in manu habuerit.

aszetische Einfachheit, dagegen lebhaftes Interesse für den Glanz der Kirche und des Gottesdienstes. So hatte er eine ungeheure Reliquiensammlung in goldenen und silbernen Behältern. Die Kirche S. Cecilia, von der er den Kardinalstitel hatte, renovirte er auf's Prachtvollste. Er ruhte nicht, bis er den Leichnam der h. Cecilia gefunden, liess ihn in ihrer Kirche feierlich beisetzen, baute ihr ein kostbares Grabmal, stiftete zu ihrer Ehre 90 ewig brennende Lampen und errichtete neue Pfründen an der Kirche. Auch Sant Agnese erneuerte er mit grossem Kostenaufwand. Daneben wieder wird uns berichtet, auf seine Tafel sei nie Silbergeschirr gekommen, sein Vermögen habe er den Armen vertheilt und bei seinem Begräbniss habe er jeden Pomp ausgeschlossen. Seine Leiche wurde nur mit 12 Kerzen zur Gruft begleitet. Besonders wichtig aber ist die Notiz: „Pius valde ædium parietes non „vestivit aulæis, sed sacras imagines ad excitandam intuentium „pietatem adhibuit. Der fromme Mann hängte an die „Wände seines Hauses keine Tapeten, sondern hei-„lige Bilder, um die Andacht der Beschauer zu er-„wecken.“ (Ciaconius.)

Es springt in die Augen, wie sehr durch Alles das die Nachricht des Tassoni erhärtet wird. Das von ihm angeführte Jahr, die Personen und auch die allgemeinen Umstände passen vollständig. Denn damals war ja die Zeit solcher frecher Privaterwerbungen von Kunstschätzen durch die Päpste und ihre Nipoten. So „kaufte“ 1607 Paul V. (Borghese) die berühmte „Borghesische“ Grablegung Raffaels von den Franziskanern in Perugia für seine Privatgallerie, und behielt das Bild trotz aller Protestationen der Einwohner von Perugia, die mit Recht behaupteten, die Mönche hätten gar kein Recht, über das ihnen anvertraute Bild zu verfügen. So vereinigt sich Alles, diese Notiz des Tassoni als glaubwürdig und richtig erscheinen zu lassen.

Aber nicht nur das. Ganz unabhängig von derselben findet sich noch eine andere Bestätigung ihres Inhaltes (auch diese von Niemandem bemerkt ausser von Bottari, von H. H. Füssli im Künstlerlexikon und von Rehberg — s. unten). Die dritte Ausgabe des Vasari, Bologna 1647, verändert nämlich den zu Anfang unserer Abhandlung angeführten Text des Vasari folgendermassen. Während die 1. und 2. Auflage gleichermassen gesagt hatte, „dies Werk (das Porträt des Papstes) „ist heute in S. Maria del Popolo mit einer Tafel der Ma-„donna“ u. s. w., substituirt dieser Druck: „Dies Werk ist „heute beim Kardinal Sfondrato mit einer Tafel der „Madonna“ u. s. w.

Nach der grammatikalischen Konstruktion bezieht sich diese Notiz unzweifelhaft mit auf die Madonna. So haben es auch Bottari und Rehberg verstanden. Wollte man aber auch eine — bei Korrekturen nicht vorauszusetzende — Nachlässigkeit des Ausdruckes annehmen und die Notiz mit Füssli blos auf das Papst-Porträt beziehen, so würde sie rückweisend doch eben so wohl als Zeugniss für die Madonna gelten.

Im XVII. Jahrhundert aber gab es nur zwei Kardinäle aus der Familie Sfondrato: unser Paolo Emilio, der 1618 starb und Cölestin, der Bischof von St. Gallen, der 1696 Kardinal ward und im gleichen Jahre starb. Unsere Notiz kann desshalb einzig von dem Nipoten Gregors XIV. gelten, kam etwas verspätet in die Bologneser Ausgabe und ist eine ganz selbstständige Bestätigung der Notiz des Tassoni.

So weit hatten uns unsere eigenen Nachforschungen geführt, als wir zu unserer freudigen Ueberraschung noch auf ein drittes Zeugniss aufmerksam wurden. Der verdiente Oesterreichische Forscher, Kanonikus Chmel, veröffentlichte in den „Oesterreichischen Blättern für Literatur, Kunst, Geschichte“ u. s. w., Wien 1847, Feb. 8., Nr. 33 die Gesandtschaftsberichte, welche der Vizekanzler Coradusz im Jahre 1595 von Rom aus an Kaiser Rudolf II. schickte. Das Buch ist — wie so

viele Erzeugnisse Oesterreichischen Fleisses — fast ganz unbekannt geblieben und es gelang uns nicht, seiner ansichtig zu werden. Dagegen hat Ludwig Urlichs dieselben Berichte jüngst im k. k. Staats- und Hof-Archiv wieder eingesehen und in seinem Aufsatz: „Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolfs II.“ in Lützow's Zeitschrift (1870, II. Heft) wichtige Auszüge daraus mitgetheilt. Coradusz war 1595 zunächst in politischen Angelegenheiten an den päpstlichen Hof geschickt worden, hatte aber daneben auch die Mission, sich nach den etwa verkäuflichen Kunstgegenständen in Rom umzusehen. Hierüber nun relatirt er unter'm 7. März, 22. Juli, 4. und 14. Oktbr. 1595. Im ersten Briefe aber wird die Sammlung des Kardinal Sfondrato folgendermassen beschrieben:

Una Madonna di Raffaele che era prima in strada del popolo.

Un ritratto, mezza figura di papa Leone di Raffaele.

Un Cristo morto, mettendolo nella sepultura di Raffaele, quadro piccolo.

Un Cristo alla colonna mezza figura di Tiziano.

Una Madonna con un altra figura o contadino che porta dei frutti di Tiziano.

Tutti questi sono in tutta eccellenza.

Hier beschäftigen uns blos Nr. 1 und 2, in denen wir — einen Gedächtniss- oder Schreibfehler abgerechnet — also genau die von Tassoni angegebenen Stücke vor uns haben.

Aus Tassoni erledigt sich denn auch die von Urlichs aufgestellte Hypothese, weil Lomazzo in seinem Tempio della pittura p. 116 in der Kirche nur das Papst-Porträt, nicht aber die Madonna erwähne, so sei diese damals, oder vielmehr schon viel früher (da Lomazzo sein Buch in seiner Jugend entworfen) dort nicht mehr vorhanden gewesen; und Sfondrato habe sie als Landsmann der Lombardischen Augustiner von S. Maria del Popolo wohl schon in seine Hände bekommen

als — durch seine vorausgesetzte Vermittlung — Sixtus V. die Kirche zum Kardinalstitel erhob. Wir wissen umgekehrt, dass Sfondrato 1591 beide Bilder noch in der Kirche vorfand.

Obgleich Coradusz dem Kaiser sehr verlockende Beschreibungen der „etwa verkäuflichen Kunstwerke“ aus Rom überschickte, so machte Rudolf doch kein Geschäft, weil es ihm eben damals total an Geld fehlte. Sfondrato behielt seine Bilder, von denen ihm die Madonna möglicherweise als Andachtsbild diente.

Unter'm 6. August 1615 machte der Kardinal sein Testament. Er vermachte seiner Kirche S. Cecilia sein gesammtes Besitzthum, namentlich seine Reliquiensammlung. Der Madonna von Loretto aber testirte er ein goldenes, an der Brust zu befestigendes Herz, im Werth von 100 Goldgulden, und einen Fingerring mit dem Bild der h. Jungfrau. Das goldene Herz war noch 1730 vorhanden (s. unten Keysslers Beschreibung).

Der Kardinal starb den 14. Febr. 1618, und die Grabschrift in S. Cecilia sagt ausdrücklich: „Templum — hæredem ex asse reliquit. Er machte die Kirche zum Universalerben.“

Was wurde aber aus seinen Bildern? Sind sie mit der übrigen Erbschaft an die Kirche gekommen oder nach einer andern Seite hin testirt worden? Sind sie von den Erben ausgelöst oder einfach unterschlagen worden? Das Eine ist so wohl möglich als das Andere, und jedenfalls verschwindet von da an die Spur unserer Madonna völlig.

Es sind uns aus dem XVII. Jahrhundert wenige Bücher bekannt, die über die modernen Kunstwerke in Rom Aufschluss geben, während es an Beschreibungen der antiken Denkmäler nicht fehlt. Wir haben Folgendes gefunden:

Des Francesco Cavalli Büchlein „*Le cose maravigliose dell' alma città di Roma; in Roma 1634*“ mit Holzschnitten. Dieses Pilgerbüchlein enthält sehr viele Notizen über die in den Kirchen ausgestellten Gemälde und ihre Maler; namentlich

berücksichtigt es aber die sieben Hauptkirchen und ihre Reliquien; von unserer Madonna ist keine Spur darin.

Im März und April 1671 besuchte der Marquis de Seignelay Rom und führte ein sehr genaues Tagebuch. Es ist abgedruckt in der Gazette des beaux-arts, 1865, I. Semester, unter dem Titel: Relation du voyage du Marquis de Seignelay en Italie. Der Marquis beobachtet und beschreibt sehr genau die ganze Stadt, Kirche um Kirche, Palast um Palast. Er ist im Ganzen sehr zuverlässig. Unsere Madonna aber ist ihm nirgends aufgestossen, weder in einer Kirche, noch in einem Palast. Man muss vermuthen, dass sie schon damals verschollen war. Zur vollen Gewissheit wird diese Vermuthung durch das

Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma. Dell' Abb. Filippo Titi da Città di Castello, Dottore dell' una, e l'altra Legge, Proton. Apost. In Roma Per il Mancini 1674. Dieser Guide beschreibt mit der grössten Genauigkeit alle Kirchen und Kapellen und die in ihnen enthaltenen Gemälde, auch wenn es blosse Kopien sind. So z. B. heisst es p. 443 bei der Kirche „Di Santa Maria dell' Apollinare": „Il Quadro dell' Altare nella Cappelletta dalla parte „dell' Epistola della maggiore, dove è Maria Vergine con „Giesù Bambino, è copia dall' originale del gran Raf„faello d' Urbino, che stava à San Stefano Rotondo, „con l' altro Quadro appeso al muro, in cui Perino „del Vaga dipinse Maria Vergine con Giesù e San „Gioseppe" etc.[1]) Pag. 434 nun lesen wir unter dem Titel „Di Santa Maria in S. Agostino" Folgendes: — „nel primo

---

[1]) Was für ein Madonnenbild Raffaels war in San Stefano Rotondo? Und ist das Bild des Perin del Vaga, Maria das Jesuskind und St. Joseph vielleicht eine Kopie der Madonna von Loretto? Das Büchlein des Titi enthält noch andere interessante Notizen über Raffael:

Pag. 65. Di S. Giovanni Collavita. Questi Padri hanno nel loro Convento una Natività, originale di quella, che và in stampa, cre-

„altare della Chiesa à mano destra“ — dann: „la Capella „che segue (d. h. also die zweite Kapelle rechts) hà la volta „dipinta à fresco con varie historiette da Avanzino da Città „di Castello, con li due Profeti di sopra, ed il Quadro „dell' Altare è copia del sudetto dall' originale di Raf- „faello d' Urbino, fatta con buono studio e diligenza.“ Nun ist aber dieses heute noch an Ort und Stelle befindliche Altarbild des Avanzino Nucci da Città di Castello in der zweiten Kapelle rechts nichts anderes als eine freie Benützung der Madonna aus S. Maria del Popolo, wobei im obern Raum noch einige Engel hinzugefügt sind und auf dem Leintuch mehrere Rosen liegen, daher dies Bild auch den Namen Madonna della rosa führt. (Siehe Bottari's Anmerkung zu der Stelle II. 103, Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom III., 3, pag. 313, Passavant II. 128.) Daraus ergibt sich mit unzweifelhafter Gewissheit, dass Titi, der diese Kopie unseres Bildes anführt, dieses selbst aber nicht mehr erwähnt, das Original nicht mehr kannte, d. h. dass dasselbe 1674 in Rom bereits verschollen war. Ferner, da Titi unter dem Titel „S. Cecilia in Trastevere“ ebenfalls keine Nachricht gibt, dass das Bild einmal dort gewesen[1]), so ist wahrscheinlich, dass jene Kirche es gar nie erhalten, sondern dass es gleich aus Sfondrato's Nachlass verschwunden.

---

duta di Raffaello d' Urbino. (Die verlorene Geburt Christi bei den Grafen von Canossa?)

Pag. 212. Di S. Maria in Araceli. Nel Quadro dell' Altar maggiore, che è dietro al Ciborio che risponde nel Choro, vi è dipinta la V. M. col Bambino in collo, e S Gioseppe dall' eccellente mano di Raffaello da Urbino (Madonna mit der Fächerpalme? später stund dort eine Kopie der Madonna della gatta), e l' altra immagine della medesima che risponde in Chiesa si tiene per opera miraculosa di S. Luca.

[1]) Die Beschreibung pag. 57 fängt folgendermaassen an: Il Cardinale Paolo Emilio Sfondrato fece restaurare tutta questa Chiesa del 1599 cō un pavimento intorno all' Altar maggiore tutto di alabastri intersiato di gioie e pietre orientali etc.

Ganz gleichlautend ist die Nachricht des Titi auch in der zweiten vermehrten Auflage, die namentlich die Römischen Paläste mit in Betracht zieht.[1])

Die Ausgabe von 1763, Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al publico in Roma, opera comminciata dall' abbate F. T. da C. d. C. con l' aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino al anno presente. In Roma 1763 hat einen Zusatz zu der Stelle. Hier heisst es pag. 400 „il quadro nell „altare è copia del suddetto, cavata da un originale di Raffa-„ello d' Urbino, che si dice essere a Volterra, ma uno „simile se ne conserva in Monte Cassino nelle stanze „di S. Benedetto."

Ebenso wenig wissen andere Schriftsteller nach Titi etwas von unserm Bilde, selbst Scaramuccia nicht, der speziell von Raffael handelt, in seinem Buche *Le finezze de penelli italiani, ammirate e studiate da Girupeno, sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d' Urbino — — Opera di Luigi Scaramuccia Perugino pittore — in Pavia.* (Dedikation vom 15. Januar 1674.) Es ist dies Buch eine „Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens", der Cicerone des XVII. Jahrhunderts, der Raffaels Werke überall sehr genau aufzählt; ferner die Reisebeschreibungen von Burnet (Voyage de Suisse, d'Italie

---

[1]) *Ammaestramento* Vtile e cvrioso *di pittvra, scoltvra et architettvra.* Nelle Chiese di Roma, Palazzi Vaticano, di Monte Cavallo e altri che s' incontrano nel cammino facile, che si fà per ritrovarle *dell' abbate Filippo Titi* Nobile e Canonico etc. *O vero nvovo stvdio* Per sapere l' opere de' Professori delle virtù sudette etc. etc. In Roma per Giuseppe Vannacci 1686.

Auf Raffael bezüglich sind folgende Notizen hinzugekommen pag. 43: Di S. Gio. de' Genovesi. Nelli due laterali alla Chiesa in uno è dipinto S. Gio. Battista nel deserto, nell' altro si rapresenta la Madonna col Bambino, S. Gio. e S. Anna, copia bellissima dall' originale di Raffaello d' Urbino.

Pag. 298: Lasciando la Chiesa di San Giovanni del Collegio de' Maroniti (dove nella Sala è una Tavola grande colorita con un S. Gio. Battista dal famoso Raffaello) poco piu oltre per la strada etc.

etc., fait ès années 1685 und 1686 — Amsterdam 1687); Misson (Voyage de l'Italie in Briefen an den Comte d'Arran aus den Jahren 1687 und 1688; erste Ausgabe 1691, fünfte Ausgabe, mit den Anmerkungen Addissons von 1699, Utrecht 1722); Montfaucon (Diarium Italicum, von 1698, Paris 1702) und die Voyages historiques de l'Europe, (Tome III., qui comprend tout ce qu'il y a de plus curieux en Italie. Paris 1701.) — Baldinucci (Notizia dei professori del disegno da Cimabue in quà Firenze 1681—1728) — — alle diese uns zu Gesicht gekommenen Kunst- und Reisebücher kennen unser Bild nicht; sie erwähnen es weder in einer Kirche, noch in einem Palaste Rom's, noch sonst wo in Italien. Es bleibt, wie es schon 1674 war, völlig verschollen.

Auch aus den übrigen Bildern bei Sfondrato gelang es uns nicht, einen Anhaltspunkt über das Schicksal der Madonna zu gewinnen. Die beiden dem Tizian zugeschriebenen Stücke sind uns nicht bekannt. Dagegen dem „Cristo morto mettendolo nella sepultura di Raffaele, quadro piccolo" glaube ich wieder zu begegnen in dem Tableau „le Christ mort de Raphael", das Misson 1688 in Villa Montalto zu Rom sah.[1])

---

[1]) Wir lassen die Stelle folgen, weil die Kunstsammlung wenig bekannt scheint: „Les grandes allées de la vigne Montalte ou Savelli, ses „statues, et ses Tableaux la mettent au rang des plus considérables. On „y voit encore la petite chambre grise de Sixte-Cinq lorsqu'il estoit Car„dinal Montalte, et comme vous sçavez Franciscain. Le Germanicus, le „Pescennius Niger, le Scipion, l'Adonis, la Déesse Nænia et le Gladiateur „de pierre de touche sont comptez entre les principaux Antiques. Et entre „les Tableaux, le Christ mort de Raphael, le S. Francois du Carache, „la Vierge et le Bacchus du Guide, avec le St. Jean du Pomarancio" (II. 172). Die Angabe in der Liste des principales Vignes de Rome (Misson III. 259) „La Vigne Montalte, ou Savelli, sur l'ancien mons Vi„minalis, entre S. Marie Majeure et les Thermes de Diocletien. Très-belles „promenades" giebt den Beweis, dass wirklich von der heutigen Villa Massimo, nicht von der Villa Montalto oder Savelli bei Frascati die Rede ist.

Wir haben uns darunter entweder eine gute alte Kopie[1]) der berühmten Grablegung Raffaels zu denken, welche Misson in der Villa — nicht im Palast — Borghese sah und die er ganz gleichlautend „le Christ mort“ nennt (II. 169), oder aber — und hiefür würde das kleine Format sprechen — es war ein Gemälde nach einem Kupferstich, nach einer Raffaelischen Handzeichnung, deren es mehrere giebt.

Die Villa Montalto, jetzt Massimo, von Sixtus V., während er Kardinal war, angelegt und bewohnt, während seines Pontifikates vollendet, blieb im Besitz seiner Familie, der Peretti, bis auf seinen Urgrossneffen Franz Peretti, den letzten des Geschlechtes. Urban VIII. suchte sie mit Gewalt von ihm zu erhalten und verweigerte ihm, da er sie nicht abtreten wollte, hartnäckig den Kardinalshut. Zuletzt erhielt Peretti doch die gewünschte Würde und starb 1655. Zu seinem Erben setzte er seinen Schwestersohn Paul Savelli ein, an den dann auch die Villa übergieng. Unter den Savelli hiess sie Villa Savelli. Von ihnen erhielt sie 1696 der Kardinal Giovanni Francesco Neroni und 1789 kaufte sie der Marchese — nachherige Principe — Massimo, der die prachtvollen Bäume niederhauen liess und die herrliche Anlage zu einem Gemüsegarten machte. Jetzt als Zentralpunkt sämmtlicher in Rom einmündender Eisenbahnen ist die Villa vollends zerstört worden. Weniger wissen wir leider vom Schicksal der Kunstsammlung; nicht einmal von wem sie angelegt wurde — von Sixtus V. wohl kaum. Einiges kam, wie es scheint, an die Pamphili und von diesen an Ludwig XIV., die Hauptsachen aber gingen nach England. Immerhin können wir betreffend den Raffael einen negativen Schluss ziehen und sagen:

---

[1]) Passavant II. 77 erwähnt mehrere alte Kopien der Grablegung, alle aber ungefähr in der Grösse des Originals. Eine kleine Kopie dagegen erwähnt Füssli (Raffael im Künstlerlexikon pag. 50) die Morgenstern 1809 in den Studi in Neapel gesehen habe. Wohin sie gekommen, ist unbekannt.

Wenn der „Christ mort“ in Villa Montalto (1688) wirklich der „Cristo morto“ bei Sfondrato war (1595), so beweist das nur wieder, was sonst anzunehmen, dass die Bilder des Sfondrato nach seinem Tode zerstreut wurden und in ganz verschiedene Hände übergiengen.

Nicht weiter bringt uns das Porträt des Papstes. Dieses gieng in zahlreichen Exemplaren, die Julius hierhin und dorthin verschenkte, und die natürlich alle als Originale galten, aus Raffaels Atelier hervor.[1]) Nur in Florenz allein sind heutzutage zwei vorzügliche Exemplare und noch ein geringeres drittes; ein anderes vorzügliches in Berlin. Ueber das eigentliche Urbild ist aber immer noch Streit. Die Florentiner Herausgeber des Vasari sehen das Exemplar in der Tribuna dafür an, das erwiesenermaassen durch Vittoria della Rovere an ihren Gemahl, Grossherzog Ferdinand II. von Toskana kam (heirathete 26. Sept. 1631). Kugler, Passavant und die Andern erklären das Bild im Palast Pitti, von ganz ungewisser Herkunft, für das Original, während Rumohr zu verstehen gibt, dass er an gar keines aufrichtig glaube. Aber das ist hier für uns immerhin ganz gleichgültig, da wir ja durchaus nicht wissen, ob Julius II. gerade das Original nach S. Maria del Popolo gestiftet, oder irgend eine Reproduktion. Vasari erwähnt natürlich das öffentlich ausgestellte, ihm bekannte Exemplar.

Mit der Madonna gieng es ähnlich. Gewiss zwar kam das Originalbild nach S. Maria del Popolo. Aber während es dort

---

[1]) Aeltester, Passavant unbekannter, Stich in Onuphrii Panvinii Veronensis fratris Eremitæ Augustiniani XXVII pontificum maximorum Elogia et Imagines accuratissime ad vivum æneis typis delineatæ. Romæ anno MDLXXVIII Ant. Lafrerij formis. Die Porträts Julius II. und Leo X. in guten Stichen ohne Angabe des Stechers und des Ortes, wo die Gemälde stehen.

stund, wurden eine Reihe Kopien darnach gefertigt, da sich diese Komposition offenbar einer ganz besondern Gunst des Publikums zu erfreuen hatte. Schon Vasari erwähnt deren zwei, von Bastiano di San Gallo, genannt Aristotele, gefertigte, die sich zu seiner Zeit, 1568, in Florenz befanden; eine andere schrieb man dem Andrea del Sarto zu, andere dem Giulio Romano, und sicher ist jedenfalls das, dass von der grossen Zahl dieser Kopien, (s. das Verzeichniss im V. Abschnitt), manche dem XVI., die übrigen fast sämmtlich dem XVII. Jahrhundert angehören.

Man sieht, wie sich die Frage komplizirt und wie schwierig es im Verfolg fällt, wenn von unserem Bilde die Rede ist, Sicherheit zu gewinnen, ob wir es mit dem Originalbild zu thun haben, oder mit einer guten alten Kopie. Dies um so mehr, als von 1595 bis 1717, also volle 122 Jahre, unsers Wissens von dem Bilde überhaupt kein Ton mehr verlautet. Hier ist die erste grosse Lücke in der Geschichte der „Madonna von Loretto".

III. Das Bild in Loretto.

Im Jahr 1717 taucht das Bild wieder auf und zwar jetzt in Loretto, woher ihm denn der Name „Madonna von Loretto" geblieben ist. Heutzutage liest man in allen Handbüchern, dass in genanntem Jahre das Bild als Vergabung des Römers Girolamo Lottorio nach Loretto gekommen sei. Vergeblich aber bemühten wir uns, den Gewährsmann dieser Nachricht zu ermitteln. Bottari, der gelehrte Herausgeber der 4. Edition des Vasari (Rom 1769), sagt von unserm Bilde und von dem Portrait Julius, man wisse nicht, wohin diese zwei Stücke gekommen, die Mailänder Ausgabe, 1810, begnügt sich, diese Notiz ohne alle weitere Zuthat abzudrucken. Die Florentiner drucken den Passavant ab und dieser seinerseits weiss auch keine andere Auskunft als „es wird all-

gemein angenommen". Hingegen bringt Passavant, ohne zu sagen woher, ohne Zweifel aus dem Buch des Murri, die Inschrift auf dem Deckel des Bildes bei, die wahrscheinlich die Quelle dieser feststehenden Ueberlieferung war, und die bei ihm folgendermassen lautet:

Pictorum principis
Raphaelis Sanctii Urbinatis
opus
Quod Hieronymus Lottorius Romanus
Sacræ domui Lauretanæ hæredi ex asse
reliquit
ad perennem pii testatoris memoriam
Clemente XI. P. O. M. annuente
In Lauretano Thesauro collocatum est
anno D. MDCCXVII.[1])

Passavant fügt bei: „Siehe auch Vincenzo Murri Sopra la casa Santa di Loretto, 1741 p. 205." Ich habe trotz aller Mühe dieses Buch nicht auftreiben können, nicht einmal auf der kaiserlichen Bibliothek in Paris. Hingegen befindet sich in des Pungileoni bekanntem Buch ein Auszug aus demselben, den wir hier unter dem Jahr 1741 einreihen.

Was für ein Bild war nun das Bild in Loretto? War es das Original oder eine der zahlreichen Kopien? Auf diese

---

[1])
Werk des
Raffael Sanzio aus Urbino,
des Malerfürsten,
Welches Girolamo Lottorio, ein Römer,
der Santa Casa in Loretto als Universalerbin
hinterlassen
Und das zum ewigen Gedächtniss des frommen Stifters
Mit Einwilligung Pabst Clemens XI.
Im Schatz zu Loretto aufgestellt worden
Im Jahr 1717.

Frage müssen wir die Antwort aus den Zeugnissen der Gelehrten und Reisenden, die das Madonnenbild gesehen, suchen. Wir geben diese Zeugnisse, soweit sie uns bekannt geworden, in chronologischer Reihenfolge und schieben nur gelegentlich die Hinweisung auf einige aus der grossen Menge derjenigen Reisenden ein, die nicht in Loretto waren:

(1728) erschien der Traité de la Peinture et de la Sculpture, par Mrs. Richardson père et fils Tome I u II, Amsterdam. Der I. Theil enthält den eigentlichen traité, der II. ein Verzeichniss der Kunstgegenstände in Italien. Loretto wird aber nicht erwähnt, wie noch andere Städte, z. B. Neapel.

1730. Johann Georg Keysslers Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien, Lothringen etc. 1. Auflage, Hannover 1740 u. 1741. Die 2. „neue und „vermehrte Auflage, welche mit Zusätzen und mit einer Vor„rede von dem Leben des Verfassers begleitet hat M. Gottfried „Schütze". Hannover 1751 ist die von uns zitirte. Die Reisemittheilungen sind in Form von Briefen, in die sehr viel geschichtliches Material hineingearbeitet ist.

Der LXII. Brief nun ist datirt: „Loreto 1730" und beschreibt mit deutscher Gründlichkeit die Stadt, die Kirche und alle ihre Merkwürdigkeiten. P. 904 heisst es: „An der mit„ternächtlichen Seite geht man aus der grossen Kirche „in die Sacristey, worinnen sich nur diejenigen Prie„ster, die in dem h. Hause Messe lesen, dazu an- und „auskleiden. Die darinnen befindlichen Gemälde sind „von Raphael d'Urbino, Andrea del Sarto, Parmigianino, „Federico Barocci, Guido Reni, Mutiano, Tintoretto, Paolo „Veronese, Tearini, Schidoni, Cantarino und Fanelli. Aus der„selben kommt man in einen grossen Saal, dessen Decke von „Pomarancio gemalet und der Fussboden aus Marmor von „verschiedenen Farben zusammengesetzt ist. Dieses Zimmer „fasset einen Schatz, so viele Millionen werth ist" etc.

1730 also stand das Bild von Raffael jedenfalls nicht im Schatz, sondern — wenn von demselben überhaupt die Rede ist — in der Sakristei.[1])

Eine andere, mit dem Namen Raffaels zusammenhängende Merkwürdigkeit bewahrte man in der Apotheke auf. Misson berichtet (I 324) schon anno 1688: „De là nous avons esté „à l'Apoticairerie où l'on nous a fait voir trois cens quarante „cinq Vases de fayence, que l'on dit avoir esté peints par

---

[1]) Die Raffaelische Madonna in Loretto darf man ja nicht verwechseln mit der eigentlichen Madonna von Loretto, d. h. mit dem wunderthätigen Wallfahrtsbilde in der Kirche. Keyssler beschreibt es uns höchst anschaulich folgendermaassen pag. 894: „Das Bildniss der Maria so dem„selben (d. h. dem Fenster, durch das der Engel in das Haus gekommen) „gegenüber in dem schmalen, abgesonderten Gang steht, ist aus Zedern„holz und 5 palmi hoch. Der Evangelist Lukas, welcher fast nichts „anderes gethan haben muss, als dass er die Porträte des Heilandes und „seiner Mutter, welche man in Menge von ihm aufweist, gemalt, hat in „diesem Stücke auch seine Bildhauerkunst bewiesen. Das Kindlein, das „sie auf dem rechten Arm hält, ist nicht gar zween palmi hoch, aus „gleichem Holze, hält in der linken Hand die Weltkugel und mit zween „aufgerichteten Fingern der rechten Hand scheint es den Segen zu er„theilen. Die Gesichter dieser beiden Bilder sind mit einem silberfarben „Firniss überzogen, vom vielen Rauch der Lampen aber dergestalt an„gelaufen, dass sie ganz schwarz geworden und fehlet der h. Maria „nichts als eine dicke Oberläfze, um einer Mohrin vollkommen ähnlich „zu sehen. Die Kleidung des Christkindleins ist insgemein feuerroth, der „Maria aber himmelblau und ist sie damit also bedeckt, dass man ausser „ihrem runden Gesichte und den Spitzen der Füsse nichts von der Statue „siehet. Der ihr von der Schulter hangende Mantel ist von gleicher Farbe „und mit goldenen Sternen gezieret. Ihre Haare sind getheilet und „hängen über den Rücken und die Schultern herab. Ueber ihrem Haupte „ist eine goldene, mit Perlen und Diamanten besetzte dreifache Krone „zu sehen und eine desgleichen kleinere auf dem Kopfe des Kindleins „Jesu. Beide sind ein Geschenk des Königes in Frankreich Ludwig XIII.“ — Dann vom weitern Schmuck des Bildes u. a.: „Auf dem Leib (unter „dem Rock) trägt sie das goldene Kreuz (sic) mit grossen und sehr „schönen Smaragden des Cardinal Paolo Sfondrato.“ Eine Abbildung der Madonna wie auch der ganzen S. Casa siehe bei Misson Voyage d'Italie Tome I mit Mehrerem Andern auf den Gegenstand Bezüglichen.

„Raphaël et qu'on estime infiniment. Sur les cinq plus grands „sont S. Paul et les quatre Evangelistes: et sur les autres, „des histoires Saintes, des Métamorphoses d'Ovide et des jeux „d'enfants." Auch in den Voyages historiques Paris 1701 werden die vier grossen Gefässe mit den Bildern der Evangelisten erwähnt. Keyssler giebt auch hier nach der gründlichen Art deutscher Gelehrter zu der Beschreibung noch geschichtliche Notizen. Er sagt: „In dieser (der Apotheke) „zeigt man 338 meist grosse und mit Deckeln versehene „Gefässe aus falschem Porzellan oder ouvrage de Fayance „so auch Majolica genennet wird. Den fast unschätzbaren „Preis geben ihnen die darauf befindlichen Gemälde, die theils „verschiedne Historien des alten und neuen Bundes, theils die „alten römischen Geschichte, theils die Metamorphosin Ovidii „und mancherlei Figuren von spielenden Kindern vorstellen, „welches alles für die Arbeit des berühmten Raphael d'Urbino „ausgegeben wird. Ein Herzog von Urbino hat durch dieses „Geschenk seines Namens Gedächtniss stiften wollen und wissen die Italiener nicht, wie sie genug von dieser Sammlung „prahlen sollen. Nach ihrem Vorgeben hat ein Grossherzog „von Florenz eben so grosse Gefässe von Silber an ihre Stelle „liefern wollen. Für die 4 Evangelisten und den Apostel „Paulum hat Ludwig XIV. eben so viele goldene Stücke, ein „französischer Maler 3000 Scudi und die schwedische Königin „Christina 6000 Scudi für 5 andere, welche man zeiget, ge- „boten." Nachdem man es ihr aber abgeschlagen, habe sie ein anderes Stück „entlehnet aber niemals wiedergegeben". Dann erörtert Keyssler — sehr verständig — die Frage, was diese Gefässe mit Raffael zu thun haben. Wir haben die Stellen angeführt, weil diese Raffaelischen Gefässe in den Reisebeschreibungen oft noch erwähnt werden, und die Art, wie die Reisenden von ihnen sprechen, einen deutlichen Massstab ihrer Befangenheit oder Unbefangenheit in der Beurtheilung von Kunstwerken giebt.

1737. Das Itinerario d'Italia di Francesco Scotto (dedicato al sign. D. Paolo Borghese) Roma 1737 beschreibt p. 312 ff. Loretto, zählt die Juwelen des Schatzes auf und fügt bei: „È da vedersi ancora la cantina e la speziaria con i bei vasi „dipinti nella scuola di Raffaello d'Urbino." Von einem Gemälde Raffaels kein Wort.

1741 erschien das Buch des Vincenzo Murri über Loretto, das sehr selten zu sein scheint. Wir verdanken Pungeleoni folgenden Auszug aus demselben. Er sagt in seinem Elogio Storico di Raffaello Santi da Urbino p. 85 Note: „Nella „dissertatione del abbate Vincenzo Murri sopra la casa „santa di Loreto, ivi impressa nel 1741 a. c. 205. si legge:

„Un quadro con cornice dorata ed intagliata vien con„servato entro custodia di legno e rappresenta la B. Vergine „in atto di coprire con un velo il Bambino Gesu giacente in „colla, e S. Giuseppe ammirante rimane alla sinistra della sua „Sposa. È precioso ricordo che con la sua pingue eredità lasciò „a questo Santuario il Signor Girolamo Loterio Romano, opera „ammirabile pitturata in legno da Raffaello d'Urbino."

„In einem hölzernen Verschluss wird ein Gemälde mit „einem vergoldeten und geschnitzten Rahmen aufbewahrt. Es „stellt die Selige Jungfrau dar, im Begriff den in der Wiege „liegenden Jesusknaben mit einem Schleier zu bedecken; und „den h. Joseph, der bewundernd zur Linken seiner Verlobten „stehen bleibt. Es ist das ein werthvolles Andenken, welches „Hr. Girolamo Loterio, ein Römer, mit seiner reichen Erb„schaft diesem Heiligthum hinterlassen hat — ein bewundrungs„würdig auf Holz gemaltes Werk des Raffael von Urbino."

Hier haben wir also das erste bestimmte Zeugniss vom Vorhandensein des Bildes in Loretto; dasselbe enthält die offizielle Angabe der Kanoniker von Loretto, giebt uns aber auch nicht den mindesten Anhalt, dass das Gemälde wirklich das Originalbild und nicht eine der zahlreichen alten Kopien war. Die Santa Casa hatte es

als einen „Raffael“ geerbt. Es ging nicht an, es anders zu nennen und noch viel weniger hatten die Chorherren ein Interesse daran. Auch wann das Bild nach Loretto gekommen, ob wirklich 1717, wie die Inschrift auf dem Deckel sagte, erfahren wir hier nicht, ebensowenig wo es ursprünglich gestanden. Dagegen — und das ist wichtig — dass es auf Holz gemalt war.

1749 erschien die Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu' on voit dans les principales villes d'Italie par M. Cochin, Chevalier de l'ordre de St. Michel, Graveur du Roi, Garde des Dessins du Cabinet de S. M.; Secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et Censeur Royal. Schon aus dem Titel ersieht man, dass wir es hier mit einem gebildeten und für seine Urtheile haftbaren Kunstkenner zu thun haben. Vollends aber belehrt uns die Vorrede über den Zweck der Reise und die Stellung Cochins. Der Marquis de Marigny war 1746 zum Directeur et Ordonnateur général des bâtiments du roi ernannt worden und musste nun schnell noch eine Kunstreise machen. Als Cicerone wählte er aber Cochin aus „comme un artiste „qu'il jugeoit capable d'examiner avec lui les Chefs-dœuvre de „peinture et de sculpture dont l'Italie et remplie“. Cochin nun schreibt: Tome I. p. 97:

„A Lorette le trésor est d'une richesse immense. Il „y a dans la salle de ce trésor un tableau d'Annibal Carracci, „d'une grande beauté: il représente la naissance de la Vierge.

„Dans la même salle, une Vierge de Raphael très- „belle — les Plafonds sont beaux.

„On fait voir aussi dans l'apothicairerie des Vases de „fayance, peintes sur les dessins de Raphael: mais cela n'est „que médiocrement bon.“ [1])

---

[1]) Diesem klaren Urtheil gegenüber kann es nicht in Betracht kommen, wenn Volkmann in der Einleitung zu seinem Reisehandbuch über Italien

Die Geburt der Maria erwähnen schon die Finezze de' Penelli Italiani 1674 mit grossem Lobe. Nachdem von „molte memorabili pitture, come à dire di mano del Cavalier Christoforo Pomaranci" die Rede gewesen, heisst es weiter (p. 87): „Ma quello che fece più effetto nel cuor di Girupeno di niun „altra cosa fù il vedere un Quadro d'Altare nell' ingresso della „Chiesa à man destra di mano d'Annibale Carracci, con la Na„tività di Nostra Signora, e tanto basti il dirne essendo di „questa mano." Das Gemälde blieb immer sehr geschätzt und musste eben desswegen 1797 nach Paris wandern, wo es zurückgeblieben und jetzt im Louvre ausgestellt ist. (Écoles d'Italie Nr. 132.)

(1755) reiste Winckelman von Dresden über Bologna und Loretto nach Rom. Wie schätzbar wäre uns ein Urtheil von ihm! Aber „ich habe auf dieser Reise (von Bologna nach Loretto) mehr geschlafen als gewacht" (Brief an den Bibliothekar Franke vom 7. Dezember 1755. — W's. Werke IX, 129. — Ganz ähnlich im Brief an Berendis vom 20. Dezember 1755. — W. W. IX, 136.)

(1759) erschien des gelehrten Bottari neue Vasari-Ausgabe mit zahlreichen Anmerkungen und Nachweisungen über den jetzigen Standort der Bilder. Da alle drei Bände dieses umfangreichen Weeker in demselben Jahre gedruckt wurden, so muss das Manuscript des zweiten Bandes, der über Raffael handelt, wohl eine geraume Zeit vorher vollendet gewesen sein, und wir werden, was Bottari von unserm Bilde sagt, in den Anfang, spätestens in die Mitte der fünfziger Jahre setzen müssen. Bottari nun fügt, II. pag. 103, folgende zwei Anmerkungen bei: Zu den Worten: La quale opera è oggi in Sta Maria del popolo: „Tanto nella prima edizione

---

(pag. XI), mit dem er Cochins Werk verdrängen wollte, von diesem sagt, es sei „als ein blosses Verzeichniss von den besten Ge„mälden anzusehen. Die Urtheile darüber sind sehr flüchtig." Selbst dass Cochin ein Franzose ist, wird ihm da zum Vorwurf gemacht.

„quanto nella seconda presso i giunti si legge così; ma nella „ristampa di Bologna si legge „la qual opera è oggi appresso „il Cardinale Sfondrato". Jo non so dire perchè sia stata fatta „questa mutazione e con qual fondamento. In S. Agostino è „una ragionevol copia di questo quadro fatta da Avanzino „Nucci da Città di Castello. È stato intagliato in rame da Giorgio Mantovano e da altri." Diese beiden Zusätze gelten nur von der Madonna, auf welche also Bottari jene Textesänderung offenbar mitbezog. Die zweite Anmerkung fügt er bei zu den Worten: Amendue questi quadri si mostrano le feste solenni — indem er sagt: „questi quadri adesso non si mostrano più; nè so dove sieno." Selbstverständlich bezieht sich das nicht auf die Kompositionen, sondern auf die Originale beider Bilder. Denn vom Papst-Portrait waren damals — abgesehen von den Florentiner Exemplaren — in Rom, wo Bottari schrieb, ein Exemplar im Pallast Giustiniani (jetzt im Museum zu Berlin), eines im Pallast Corsini, und eines im Pallast Caffarelli (Füssli, Artikel Raffael Sanzio im Künstler-Lexikon pag. 12 Note 53). Von der Madonna aber waren zahlreiche Kopien über ganz Italien verbreitet und Bottari selbst erwähnt ja diejenige in San Agostino in Rom. Zu bemerken ist allerdings, dass Bottari, wie es scheint, nicht in Loretto gewesen — wenigstens giebt er das an den vielen Stellen, wo Vasari von der Santa Casa redet, nirgends zu erkennen.

1758. Le Voyageur français ou la connaissance de l'ancien et du nouveau monde, mis au jour par M. l'abbé Delaporte. Tome XXVI, 1779. Lettre CCCXXXVIII, datirt v. 30. Januar 1758 verbreitet sich (p. 104 ff) über Loretto. P. 104—106 wird der Schatz beschrieben und hier kein Gemälde aufgezählt. Die Kirche selbst dagegen wird geschildert pag. 109—111, und hier nun wird ohne alle Rückbeziehung auf das Obige, also durchaus als ein Gemälde in der Kirche angeführt: „La mère de Dieu tenant l'enfant Jesus-„Christ sur ses genoux, ouvrage de l'immortel Raphael est

„de tous les tableaux de cette église celui où mes regards se „sont arrêtés avec le plus d'admiration. On perd l'idée du peintre „par la puissance de l'objet. Ce n'est plus une simple représen- „tation; elle inspire le même sentiment, que ferait la réalité. „Il y a dans les traits de la vierge quelque chose de plus qu'hu- „main; et l'enfant Jesus quoique dans l'attitude in- „nocente de laisser aller ses jambes et ses bras, an- „nonce la divinité dans toutes les parties de son corps. Quand „on le considérerait seul et hors du tableau, on le reconnaîtrait „pour le sauveur du monde."

Zu Deutsch: Die „Madonna von Loretto" ist aus dem Schatz verschwunden und an ihrer Stelle zeigte man dem Fremden einen andern „Raffael", etwa in der Art der Madonna del baldachino oder dei candelabri. (Passavant II. 79 erwähnt eine Kopie der Madonna mit der Nelke „in der Sakristei des Tesoro di Santa Casa von Loretto. Sehr hart in den Umrissen.")

1758. Im selben Jahre machte auch der Engländer Grosley seine italienische Reise. Er beschrieb sie in den Nouveaux Mémoires ou observations sur l'Italie par deux Gentilshommes Suédois. Londres 1764. Hier lesen wir Tome II. pag. 185 vom Trésor: „Elle (la vue) se repose agréable- „ment sur une Ste Famille de Raphael, l'un des mor- „ceaux les plus gracieux de ce grand maître et sur „une nativité d'Annibale Carrache laquelle a été trans- „portée là de l'église dont elle ornait une des cha- „pelles. On y voit aussi la plume de Juste-Lipse qui la „consacra à N. D. de Lorette. Plusieurs mauvais poètes ont „suivi cet exemple" etc. Und wörtlich gleich in der zweiten Auflage: Observations sur l'Italie et les Italiens données en 1764 sous le nom de deux Gentilshommes Suédois 1774. Tome II. p. 214. — In diese Zeit mag auch die Nachricht beim Abbé Richard fallen. Derselbe gab 1766 seine Description historique et critique de l'Italie in 6 Bänden heraus.

Die Description ist nach Volkmann sehr fleissig und brauchbar, unter allen Reisehandbüchern einzig von De La Lande übertroffen. Es ist aber nicht eine Reisebeschreibung, sondern eine Kompilation verschiedener Nachrichten über Italien. Da alle sechs Bände 1766 gedruckt sind, so war das Material offenbar schon ziemlich früher gesammelt und das Buch beweist eher für die Fünfziger- als für die Sechziger-Jahre. Hier lesen wir nun Tome VI. 445 f.:

„La salle qui tient à l'église ce que l'on appelle „le trésor, renferme un amas encore plus considérable de „richesses etc. — Je ne dis rien de quantité de statues d'ar„gent de grandeur naturelle qui sont et dans cette maison et „dans l'église, et de soixante grosses lampes d'argent toujours „allumées. Les yeux sont fatigués de l'éclat de ces différents „objets, et l'esprit ne suffit pas à en éstimer la valeur. Aussi „revient-on avec le plus grand plaisir à considérer un tableau „de la naissance de la Vierge, excellent ouvrage d'Annibale „Carrache, bien conservé et encore frais de couleur, de même „qu'une famille sainte, peinte par Raphaël et de sa meilleure „manière. Dans le vestibule du trésor est un grand tableau „extrêmement gracieux qui m'a paru être du Guide ou de „son école etc."

Obgleich diese Beschreibung etwas unordentlich Verschiedenes durch einander wirft — denn die 60 silbernen Lampen brannten in der Kirche, nicht im Schatz — so ist die Meinung des Verfassers doch offenbar, der Carracci und der Raffael seien im Schatz gewesen.

1763 und 1764. Voyage d'Italie et de Hollande par M. l'abbé Coyer (en 1763 et 1764). Der Verfasser beschreibt Tome I. 1775, pag. 315 ff. Loretto, berichtet aber von einem Gemälde Raffaels nichts.

1765 und 1766 machte der berühmte Mathematiker De La Lande seine italienische Reise und beschrieb sie unter

dem Titel Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766. Paris, 8 vol. Er sagt vol. VII. 1770, p. 247 nach einer sehr einlässlichen und verständigen Beschreibung der Geburt der Maria von Carracci im Schatz, daselbst sehe man auch

„Un tableau qu'on dit être de Raphaël représentant „une vierge et S. Joseph, à qui l'enfant Jésus couché sur ses „langes tend les bras; la vierge a quelque chose de faux „dans les ensembles de la tête, l'enfant Jésus est mauvais de „corps, le tout est peint d'une manière très-sèche; ce tableau „est ou une copie ou un des ouvrages les plus mé-„diocres de ce maître."

Man sieht, die „Madonna von Loretto" kommt wieder zum Vorschein, aber statt des frühern Prachtbildes eine ganz gemeine Kopie, verzeichnet in den Figuren und trocken in den Farben.

Volkmann, dessen renommirte „historisch-kritische Nachrichten von Italien" (1. Auflage 1770, 2. Auflage 1777) nach seinem eigenen Geständnisse nichts anderes sind als „zum Theil eine verbesserte und berichtigte Uebersetzung des De La Lande", übersetzt obige Stelle (2. Auflage, III. Band, p. 482) folgendermaassen: „Eine h. Familie wird dem Raphael „zugeschrieben. Das auf den Windeln liegende Kind ist nicht „gut gerathen, und das Gemälde überhaupt sehr trocken ge-„malt. Wenn es keine Kopie nach Raphael ist, so gehört es „jedenfalls unter seine ersten und mittelmässigsten Stücke."

1768 im April und Mai machte Winkelmann seine verhängnissvolle Reise nach Wien. Er selbst hat über dieselbe keine Nachrichten hinterlassen, aber sein Begleiter, der Bildhauer Bartholomeo Cavacceppi, hat einen ausführlichen Bericht davon verfasst, der in der Vorrede zum zweiten Theil der Raccolta d'antiche statue, busti etc., Roma 1769, erschien, und übersetzt auch in die Ausgabe der Werke Winkelmann's (XI. p. 332) aufgenommen wurde. Cavacceppi erzählt:

„Ich reiste mit dem Herrn Abbé Winkelmann den 10. April „von Rom ab. — Wir nahmen zuerst den Weg nach Loretto, „wo wir, nachdem wir unsere Andacht verrichtet, das reiche „Zimmer der hier aufgehäuften Geschenke, welches gemeinig-„lich il tesoro genannt wird, besahen. Als zwei Leute, wovon „der eine nur auf literarische Untersuchungen (??) und der „andere blos auf die Schönheiten seiner Kunst ausging, fanden „wir wenig Vergnügen an dem Anschauen der erstaunenden „Anzahl von Diamanten, Perlen u. a. dgl. Kostbarkeiten, welche „hier aufbewahrt werden. Wie man aber überall etwas Unter-„haltendes findet, wenn man es nur zu suchen weiss, so rich-„teten wir beide unsere Aufmerksamkeit auf die Betrachtung „so vieler schönen in diesem Schatze befindlichen Cameen. „Sie verdienen allerdings“ u. s. w.

Also Winkelmann ist in dem Saale, wo die „Madonna von Loretto“ aufgestellt ist, langweilt sich an den Kostbarkeiten, sucht nach irgend welchen Kunstwerken, und hat dabei keinen Blick und kein Wort für diesen „Raffael.“ Das ist in meinen Augen das schlagendste Urtheil über seinen Werth.[1])

1770 oder 1771. Lettres from Italy — in the years 1770 and 1771 to a friend residing in France — von Miss Millar. London 1776. 8 voll. Die Dame schreibt (II. 207) von un-

---

[1]) Unnöthig ist es, an Winkelmanns Kenntniss Raffaels und seine geistvollen und treffenden Urtheile über manche seiner Werke zu erinnern. Und dass die Reisenden auch auf jener Route keineswegs in ihre literarischen und Bildhauerstudien so blind vertieft waren, dass sie für Werke der Malerei kein Auge mehr gehabt hätten, das beweist gerade Cavaccepi, indem er unmittelbar fortfährt: „Wir setzten unsern Weg nach Bologna „fort, wo die Malerei, vielleicht zu stolz über ihren Ruhm, ihre Schwester, „die Bildhauerkunst, fast ganz verdrängt zu haben scheint.“ Der Sinn dieser geschraubten Phrase ist doch unstreitig: In Bologna bekommt man so viele Gemälde der Carracci und ihrer Schule zu sehen, und so viel übertriebenes Rühmen darüber zu hören, dass man gute Skulpturen recht vermisst.

serm Bilde, das sie im Schatz gesehen: „Dieses Gemälde „wird dem Raphael zugeschrieben; die Figur der Jungfrau „ist fehlerhaft, denn ihr Kopf sitzt nicht recht auf ihren „Schultern, hingegen ist das Kind so gut gemalt (well done) „und so natürlich, dass es beim ersten Anblick ein natürliches „zu sein scheint; so vortrefflich sind die Haltung und das „Helldunkel beobachtet (the keeping and clair obscure being „admirably conducted).“ Das Buch selbst habe ich nicht gesehen: die Stelle ist angeführt in Joh. Bernoulli's „Zusätzen zu den neuesten Nachrichten von Italien nach der in Herrn D. J. J. Volkmann's historisch-kritischen Nachrichten angenommenen Ordnung“ etc. 2. Band 1778, pag. 397.

Während also der Eine an dem Bilde dieses, ein Anderer etwas anderes zu tadeln findet, Winkelmann und viele andere ganz schweigen — so lassen wieder andere ihren Spott darüber aus. So sagt ein anonymer Schriftsteller in den Lettres contenant (sic) le journal d'un voyage fait à Rome en 1773. A Genève, Tome I. 1783, pag. 174:

„Cependant il est encore un morceau rare dans la salle „du trésor, et dont la vue est pour le moins aussi piquante „pour les amateurs (wie die Juwelen). C'est un tableau „de la Ste Vierge par Raphael d'Urbin. Si l'on juge „de sa beauté par l'attention avec laquelle il est conservé, „il paroît que M. M. les Chanoines de Lorette en connaissent „tout le prix.“

Pag. 176. „On montre à l'apothicairerie des vases de „fayance bleue et blanche, dont les dessins sont à ce qu'on „dit de Raphael d'Urbin. Il credere è cortesia; le croire est „courtoisie. Je n'ai de ma vie rien vu de plus commun et „de plus mal exécuté.“

J. W. v. Archenholtz, vormals Hauptmann in k. preuss. Diensten, war in Italien in den Jahren 1775, 1779 und 1780. Er gab 1787 in 5 Theilen ein Buch heraus „England und Italien“. Hier finden wir im 4. Theil p. 113—116 eine Be-

schreibung der Stadt Loretto, ihrer Einwohner und des Schatzes. Von dem Raffael kein Wort. Dagegen ergeht sich der Verfasser in der Verwunderung und dem Bedauern, dass noch nie Seeräuber, d. h. Türken, daran gedacht, das heilige Haus zu plündern. „Man hat zwar Anstalten getroffen, in einem „solchen Falle durch Signale das ganze Land in Bewegung zu „setzen; allein dieses würde vergeblich sein, wenn die Unter-„nehmung mit der nöthigen Klugheit und Geschwindigkeit aus-„geführt würde. Ich behaupte, dass der glückliche Er-„folg sodann nicht fehlen könnte“ u. s. w. Jedoch „der Mangel an Länderkenntnissen“ ist zu gross bei diesen unwissenden Seeräubern. „Aber fiele es den Engländern je „ein, feindselig gegen den römischen Hof zu handeln, so „würden ihre Kaper gewiss den Weg zum heiligen Hause „finden.“ Dem k. preuss. Hauptmann a. D. ist als einem guten Protestanten der Schatz des Papstes ein Gräuel. Es wäre ein gottwohlgefälliges Werk, wenn der Türke oder doch wenigstens der Engländer ihn holte, um dem ärgerlichen „Schauspiel einer ansehnlichen Stadt, die sich ganz vom Aberglauben nährt“, ein Ende zu machen. Aehnliche Gedanken hatte schon Addisson in seinen Remarkes on Italy 1699 ausgesprochen.

1776. Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe par M . . . en 1776, 1777, 1778. Tome V. 1780, heisst es von dem Schatze in Loretto: „On y remarque „une belle nativité d'Annibale Carrache. A l'égard des vases „de fayence de l'apothicairerie dont on attribue les dessins à „Raphael, ils ne sont curieux que par leur célébrité.“

1781. Der Baron Riesch beschäftigt sich in seinen Observations faites pendant un voyage en Italie par le baron de R., Dresde 1781, hauptsächlich mit nationalökonomischen Fragen. Bei Loretto (pag. 285) gedenkt er des Raffael ebenfalls mit keinem Worte.

(1782) reiste Göthe nach Italien. Sein Weg führte ihn aber nicht über Loretto — was wir im Interesse eines wenn

auch nicht gelehrten, so doch zutreffenden Urtheiles über die Madonna zu bedauern haben.

1784. Bemerkungen auf der Reise durch Frankreich, Italien, Deutschland von Esther Lynch Piozzi. 1784. Aus dem Englischen mit einer Vorrede und Anmerkungen von Georg Forster. II. Theil, 1790. Die Verfasserin redet pag. 171 ff. von Loretto und seinen Merkwürdigkeiten, von dem „Raffael" nicht. Ebenso wenig die

Reise eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In Briefen von Karl Philipp Moritz. I. Theil, 1792. Der Verfasser, der in Rom, wie bekannt, Göthe sehr nahe stund, beschreibt pag. 85 ff. Loretto. Er erwähnt aber blos die Fayencen in der Apotheke, die Madonna nicht. Und zum Beweis, dass das ja nicht etwa ein blosses Versehen war, wurde diese Beschreibung unter dem Titel „Der Schatz des h. Hauses zu Loretto" nochmals und zwar ohne alle Veränderung in Moritz' Zeitschrift „Italien und Deutschland" abgedruckt (1791, 4. Stück).

1788. Der erste, der von dem Bilde überhaupt wieder redet, ist Herder. In seinem Briefe vom 17. Septbr. 1788 (Herder's Werke, Tübingen 1806 ff., zur Philosophie und Geschichte, Band XVII. 61. und Herder's Reise nach Italien, herausgegeben von Heinrich Düntzer und Ferd. Gottfried v. Herder, 1859, p. 80) erzählt er: „Morgens darauf, am Sonn- „abende, gineg's aus Ankona nach Loretto, wo wir Mittags „ankamen, sehr unrein, garstig und schlecht logirten, und „gleich den Nachmittag die Santa casa der Maria, die im „Altar ist, mit allen goldnen Kindern, allen unnennbaren Ju- „welen, Diamanten, Schmuck, Perlen, Gold, silbernen Statuen „u. f. sahen. Es ist nicht zu beschreiben — und verdient „auch keine Beschreibung, ich will Euch davon erzählen. „Das Beste für mich war, ausser vortreflichen Bareliefs rings „um den Altar, eine Madonna von Raphael in der Schatz- „kammer, und eine kleinere, nebst einem kleinen Johannes

„in den Zimmern des Papstes, wenn er herkommt.“ Und wenige Zeilen weiter unten schreibt er von Fuligno. „Morgens sahen wir einen Raffael, viel schöner als der in „Loretto, eine Maria mit dem Kind auf den Wolken, das „Kind steigt aus ihrem Schoos und tritt mit dem einen Füsschen auf die Wolken. Unten ein vortrefflicher Johannes der „Täufer, ein Mensch, der eine Welt in sich hat und auf das „Kind zeigt, und zwei knieende Heilige, der Eine ist das „Portrait dessen, für den Raffael das Bild mahlte, ein Sekretair „des Papsts, sein Freund und hiess . . . a Comitibus. Es ist „ein herrliches Stück, nur leider beschädigt.“ Dieses Urtheil muss uns auf's Höchste befremden. Wie hoch stellt doch sonst Herder den Ausdruck einfach holder Menschlichkeit und Mutterfreude in den Bildern der Madonna! Wie wenig zugänglich ist ihm dagegen das eigentlich Katholische, die Heiligenverehrung des Mittelalters. Wenn also die Madonna in Loretto, die reinmenschliche Darstellung des stillen Mutterglückes, auf ihn einen so viel geringern Eindruck machte, als das Votivbild von Fuligno, das wie ein Vorläufer der spezifisch katholischen Andachtsbilder des XVI. und XVII. Jahrhunderts erscheint — so kann das unmöglich am Gegenstand, es muss in der Ausführung liegen; mit andern Worten: Herder hat ein schlechtes Bild gesehen.

1790. Notizie della Santa Casa di Maria Vergine venerata in Loretto. Raccolte dal fù D. Antonio Lucidi gia Beneficiato e Custode di detta S. Casa. Estratte dall' Angelita, Torsellino, Seragli, Renzuoli ed altri rari scrittori. Loretto MDCCLXL.

Pag. 82. Nell' altare del Tesoro vi è una pittura singolarissima della Natività della B. V., opera di Annibale Carracci: è dono di persona privata.

Altra della B. V. S. Giuseppe ed il Salvatore nel presepio di Bettellemme, opera di Raffaele d'Urbino, dono del Sig. Girolamo Luterio Romano.

So bescheiden ist der offizielle Fremdenführer schon geworden, dass er für den „Raffael“ nicht einmal ein rühmendes Wort hat, wie doch für den Carracci!!

(1792) reiste Carstens nach Rom,

(1794) Fernow und Friedrich Leopold von Stolberg, doch kam, wie es scheint, keiner von Allen über Loretto.

Dagegen sollen hier noch zwei Zeugnisse eingereiht werden, die ohne Jahrzahl, ungefähr in diese Zeit fallen mögen.

Lanzi sagt in seiner Storia pittorica della Italia (I. Auflage, Florenz 1792; II. Auflage, 1809, II. 45), wo er von Raffaels Jugendarbeiten redet: „Un' altra notizia di questa epoca mi „porge il ch. Sig. Ab. Morcelli (de Stylo Inscript. latin. [I. Auf- „lage, Rom 1780], p. 476).[1]) Racconta che presso il Sig. Anni- „bale Maggiori nob. Fermano vide una Madonna che in ambe „le mani toglierà di sopra al divin bambino giacente in culla „e da sonno compreso un sottilissimo velo e v' era presso S. „Giuseppe che di quel beato spettacolo pasca gli occhi, nel „cui bastone lo scrittore istesso scopri e lesse una iscrizione „appostavi in lettere oltra modo minute R. S. V. A. A. XVII. P.

„Questa dovett' esser la prima prova di quel pensiero che „migliorò adulto e vedesi nel tesoro di Loretto, ove il „S. Fanciullo è rappresentato in atto non di dormire „ma di alzare graziosamente le mani verso la vergine.“

---

[1]) Die Stelle lautet (Morcelli opera epigraphica Patavii. Vol. II. De Stylo inscriptionum latinarum lib. II., p. 330) Idem vero pictoribus quoque placuisse (ihr Monogramm auf die Werke zu setzen) sæpe testatur Plinius. Atque eum morem nostri jam diu servant pictores maxime a principe illo veterum monumentorum studiosissimo Raphaele Sancio cujus olim egregiam tabulam Firmi in ædibus viri optimi Hannibalis Maggiori comitis otiose sum contemplatus. Est autem picturæ argumentum Virgo sanctissima divinum puerum dormientem viro suo ostendens velamine tenuissimo a cunis utraque manu reducto. Porro in Sancti senis Josephi baculo ab eo scriptum deprehendi litteris perexiguis R. S. V. A. A. XVII. P. nempe Raphael Sancius Urbinas Anno Aetatis Decimoseptimo Pinxit.

Kein Zweifel also, dass Lanzi das Bild in Loretto selbst gesehen. Aber im Zusammenhang der römischen Werke Raffaels erwähnt er es nicht mehr, was nur so zu erklären ist, dass er es nicht für ächt hielt und daher stillschweigend übergieng.

Der Padre Pungileone erwähnt in seinem Elogio Storico di Raffaello Santi da Urbino, 1829, p. 85 eben dieses Bild beim Grafen Maggiori in Fermo und fügt bei, dass gestützt auf die Autorität des Abbate Morcelli, sowohl Comolli als Lanzi als auch Quatremère de Quinci das Bild, das der Madonna von Loretto ganz gleich sei, dem Raphael zuschreiben. Das beweise aber nur, dass sie sämmtlich die Madonna di Loretto nie gesehen, die vielmehr genau übereinstimme mit der Beschreibung des Vasari von dem Gemälde in S. Maria del Popolo bei Porta Flaminia. Jetzt aber sei in Loretto weder das Original noch auch eine der zahlreichen guten Kopien.

Diese Anmerkung enthält einige unbegreifliche Missverständnisse. Es ist nicht richtig, dass das Bild in Loretto, wie es noch Lanzi gesehen, genau übereinstimme mit der Beschreibung des Vasari. Umgekehrt sagt dieser, die Jungfrau bedecke den Sohn, woraus also folgt, dass er schläft, und eben dies ist der Unterschied zwischen dem Bild in Loretto und in Fermo, wie Lanzi und Quatremère ganz richtig gesehen und ausdrücklich und scharf hervorheben. Pungileoni lässt also diese beiden das gerade Gegentheil von dem aussprechen, was sie wirklich sagen.[1]) Was Comolli, d. h. die anonyme

---

[1]) Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, del Signor Quatremère de Quinci, voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena. In Milano MDCCCXXIX p. 15.

Morcelli descrive un quadro rappresentante la sacra famiglia che dice d'avere veduto in Fermo presso un Signore di quella citta, il quale portava scritto e il nome del Sanzio e l' età di diciasette anni. La vergine è dipinta in atto di sollevare con ambe le mani il sottile velo disteso sopra

Biographie Raffaels aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts betrifft, so ist sie mir nie zu Gesicht gekommen und ich weiss nicht, welche Anmerkung der Herausgeber beigefügt hat. Abgesehen hievon aber geht soviel aus der Stelle hervor, dass Pungileoni das Bild in Loretto selbst gesehen hat und für ächt hielt. Nur nützt uns das für die kritische Frage nicht viel. Denn Pungileoni war, wie er das mit liebenswürdiger Bescheidenheit selbst sagt, Literat nicht Kunstkenner.

1796. Die Reihe dieser Zeugenaussagen beschliesst Matthisson. Dieser bekannte Dichter und Schöngeist reiste im Gefolge der Herzogin von Anhalt-Dessau nach Rom und kam im Rückweg im Mai 1796 über Foligno nach Loretto. Er beschreibt den Schatz der Santa Casa in seinen „Erinnerungen“ (V. 16) folgendermaassen:

„In dem geräumigen Saale, welcher den unermesslichen „Kirchenschatz in missgefälliger Zusammenordnung aufbewahrt, „ward uns für die Wallfahrt nach Loretto der schönste Lohn, „durch ein Bild von Raffael, bei dessen Anblicke dem war„men Kunstfreunde das reichste Gold- und Silbermagazin der „Christenheit, im schnellsten Wink, aus dem Gesichtskreise „verschwindet.“

„Maria hebt einen hellgrünen Schleier empor, um den „kleinen Johannes, der in ehrerbietiger Entfernung, mit ge„falteten Händen anbetet, das ruhig schlummernde Jesuskind „betrachten zu lassen. Nach meiner individuellen Empfindung, „die sich aber keinem Sterblichen aufdringen soll, wäre dies „Gemälde von Raffaels Werken das erste, wonach ich, im

---

la culla del divino Bambino che dorme, cui sta vicinissimo S. Giuseppe, sul bastone del quale leggesi questa iscrizione R. S. U. A. A. XVII. P. Raphael Sancius Urbinas ann. ætatis 17 pinxit. Questo quadro è il primo pensiero d' una composizione che ha ripetuto di poi cangiandone solamente l' attitudine del Bambino, il quale, invece di dormire si risveglia e stende le braccia a sua madre.

„Fall einer plötzlich gebotenen Wahl, wie nach dem köst-
„lichsten Kleinode, die Hand strecken würde. Alle Schilde-
„rungen bleiben hinter diesen hohen Idealfiguren zurück.
„Besonders muss vor dem schlafenden Kinde jeder Mund ver-
„stummen und jede Feder der Hand entsinken. Lassen wir
„also den aufgehobenen Schleier über die liebliche Himmels-
„knospe sich wieder verhüllend ausbreiten."

Es springt in die Augen, dass Matthisson hier nicht von der Madonna von Loretto redet, sondern von jener oben beschriebenen verwandten Komposition der Vierge au diadème. Was ist nun hievon zu halten? Hat Matthisson geträumt? Oder hat er bei der Redaktion seiner „Erinnerungen", die wirklich zum Theil bloss aus der Erinnerung zusammengestellt wurden, seine Notizen verwirrt? Oder ist die 1790 noch vorhandene, offenbar höchst geringe „Madonna von Loretto" durch ein anderes und zwar vorzügliches Bild ersetzt worden?

Gewiss ist Matthisson vielfach unzuverlässig und hat es im Grunde weniger mit dem, was um ihn her ist, zu thun, als überall mit sich selbst. Gewiss unternahm er seine Reise (nach dem Ton der Zeit) weniger, um in der Stille Genuss und Belehrung zu finden, als vielmehr um über alle möglichen Dinge geistreiche Glossen zu machen und dieselben in Form von Briefen an seine Freunde unter's Publikum zu bringen. Gewiss ferner sind diese Bemerkungen häufig nichts weniger als geistreich und so weit her geholt, dass man sieht, er hatte Mühe, bis ihm ein Einfall kam. Ebensogewiss hinderte ihn dieses Haschen nach Gedanken, die nicht in den Dingen selbst lagen, häufig das zu sehen, was wirklich da war (so dass er gelegentlich über seinen eigenen Bemerkungen völlig vergisst, was denn das so gerühmte Bild eigentlich vorstelle, z. B. IV. 229). Gewiss endlich machte Matthisson seine Reise in höchst gereizter Stimmung gegen den katholischen Ritus und steigerte sich dieses Gefühl auf seinen Gipfel in Loretto „diesem

cisalpinischen Einsiedeln", wodurch eine ruhige Betrachtung der Dinge im höchsten Grade erschwert werden musste. Man kann also nicht in Abrede stellen, dass Matthisson ein nicht ganz zuverlässiger Zeuge ist. Anderseits aber ist er auch wieder ein sehr feiner Beobachter, der das Schöne und Bedeutsame sehr wohl herauszufinden verstund, wenn er sich ruhig seinem Gefühl überliess. Seine Freude gerade über dieses Bild aber ist so lebhaft und aufrichtig und seine Beschreibung desselben so deutlich, dass sie wohl kaum aus einer Gedächtnissschwäche herstammen dürfte. So ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, dass Matthisson ein anderes Gemälde als seine Vorgänger gesehen. Wären nach ihm noch andere Reisende nach Loretto gekommen, so liesse sich bei ihnen Auskunft holen. Aber seit Matthissons Besuch verstrich kein Jahr mehr, bis das Bild aus Loretto verschwand.

Es ergiebt sich also aus diesen Zeugenaussagen Folgendes: Zuerst 1741 begegnen wir in Loretto einem hochgehaltenen Bilde, dessen Beschreibung genau der Madonna aus S. Maria del Popolo entspricht (die Jungfrau bedeckt das schlafende Kind; Joseph steht daneben). Dieses Bild war auf Holz gemalt und wurde in einem hölzernen Verschluss verwahrt. (Murri) Noch 1749 wird eine „sehr schöne Jungfrau von Raffael" im Schatz erwähnt (Cochin). In den Fünfziger Jahren weiss Bottari nichts mehr von derselben, 1758 taucht ein ganz fremdes Bild in der Kirche auf (Maria, das Christuskind auf den Knien, ohne Joseph) das aber sehr gerühmt wird. (Voyageur Français.) Im selben Jahre ist wieder im Schatz „eine heilige Familie von Raffael, ein sehr graziöses Werk." (Grosley, vgl. Richard.) 1763 verlautet gar nichts. Erst 1765 bis 66 begegnen wir der alten Komposition wieder im Schatze, aber jetzt ist es nur eine schlecht gezeichnete und schlecht gemalte Kopie. Von da an tadelt der Eine dieses, der Andere etwas anderes an dem Bilde, Einer spottet und die

Meisten schweigen ganz darüber, während der „Carracci“ fast immer, und zwar wo auch von dem „Raffael“ die Rede ist, als das vorzüglichere Werk erwähnt wird. Noch zu Anfang der Neunziger Jahre ist ein Exemplar der „Madonna von Loretto“ im Schatz verbürgt (Lucidi, Lanzi, Pungileoni). 1796 aber berichtet Matthisson, er habe — ebenfalls im Schatz — die Vierge au diadème gesehen.

Es scheint also, dass bis 1749 im Schatz zu Loretto ein ganz vorzügliches Exemplar (möglicherweise das Original) unserer Komposition aufgestellt war; dass dieses aber in den Fünfziger Jahren abhanden kam; und dass seit dieser Zeit die Chorherren eine Auswahl mehr oder minder schlechter Kopien, auch ganz fremder Bilder, im Vorrath hatten, die den Andächtigen als „Madonna von Loretto“ vorgewiesen wurden.

Ist dieses Resultat richtig, so kann das weitere Schicksal des Bildes in Loretto für uns ziemlich gleichgültig sein. Wenn wir es dennoch weiter verfolgen, so ist es weil man sich bisher unter der Voraussetzung, zur Zeit der Französischen Revolution sei das Originalbild Raffaels in Loretto gewesen, in vielfachen Hypothesen darüber ergieng, die wir jetzt zu beleuchten im Falle sind. Zugleich mögen dabei einige weitere Nachweisungen über die aus Italien weggeführten Kunstwerke ihren Platz finden.

IV. Schicksal des Bildes in Loretto bei der Französischen Invasion.

Dass der „Raffael“ der Santa Casa anlässlich der Französischen Invasion abhanden gekommen — darin stimmen alle Nachrichten überein. Wann aber und von wem geraubt? Darüber existiren zwei einander total widersprechende Angaben.

Nach der gewöhnlichen Annahme raubten die Franzosen bei der Eroberung in Loretto im Jahr 1798 das Bild, brachten es mit nach Rom und von hier aus gieng es nach Paris ab.

Die Franzosen gaben aber frühzeitig eine andere Erklärung, wonach sie auf höchst legitimem Wege zu diesem Bilde gekommen wären. Diese offizielle Darstellung der Sache finde ich zuerst in den Annales du Musée (vol. XVI., p. 109) 1808, und am ausführlichsten im Katalog des Louvre (Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre par Frédéric Villot, 15 Edition, 1867). Dieser sagt unter Nr. 389: „Enlevé, à l'approche des Français, dans le „mois de pluviôse an VI. par le Général Colli, commandant „les troupes romaines, il fut transporté à Rome chez le prince „Braschi, neveu de Pie VI et passa au musée Napoléon. „Cependant ce tableau, considéré ensuite comme copie, fut, „par autorisation du 27 juin 1820 remis à M. Landon pour „la commune de Morangis“ etc. Es ist nicht gesagt, unter welchem Titel das Musée Napoléon das Bild von Braschi erworben, offenbar aber ist gemeint, auf dem Wege freiwilliger Verständigung, nicht als Kriegsbeute. Uebrigens steht dieser Bericht insofern mit sich selbst im Widerspruch, als der Pluviôse an VI der Februar 1798 ist, während, wie wir gleich sehen werden, Colli's Operationen 1797 stattfanden, in welchem Jahr allein auch die Vermittlung Braschis einen Sinn hat.

Darin also stimmen beide Nachrichten überein, das Bild sei von Loretto nach Rom gebracht und dort von den Franzosen für das Musée Napoléon zu Handen genommen worden. Nun haben wir aber noch einen weitern Bericht über das Bild während seines Aufenthaltes in Rom. Friedrich Rehberg erzählt in seinem Buche „Raffael aus Urbino“, München 1824, 2. Theil, auf pag. 64 in einer Note, nachdem er vom Porträt des Papstes gesprochen, Folgendes:

„Die Madonna mit dem erwachenden Christuskinde und „dem h. Josef; ehedem in Loretto. In der Zeit des Vasari „besass der Kardinal Sfondrato diese zwei Gemälde; beide „wurden an hohen Festtagen gezeigt. Die Madonna ward,

„ehe sie als ein Friedensartikel nach Paris ging, in
„der französischen Akademie in Rom gesehen, mit
„der grössten Vorsicht eingekistet und mit andern
„Kunstwerken abgeschickt; bei der Ankunft fand man
„eine nicht befestigte und beschädigte Kopie statt
„des Originals in der Kiste und alle Nachforschungen
„waren fruchtlos. Jetzt weiss man jedoch, dass das Original
„vorhanden ist. Eine schöne Wiederholung war ehedem in
„der Gallerie Orleans, gestochen von Romanet.“

Rehberg lebte von 1778 bis 1819 mit wenigen Unterbrechungen in Rom; namentlich war er dort über die Jahre der Revolution. Er war Maler und, wenn wir nicht irren, Pensionär der Akademie der Künste in Berlin. Jedenfalls stund er zur Akademie in Beziehung und schickte ihr Berichterstattungen über die deutschen Künstler in Rom zu; so besonders jene übelwollenden über seinen Kollegen Carstens. Er studirte in Rom speziell Raffael und aus diesen Studien ist denn sein, dem Minister Altenstein gewidmetes Buch hervorgegangen. Rehberg ist also ein Mann, der die Sache wohl wissen konnte. Es ergiebt sich nun:

1) Sein Bericht sagt nicht, wie das Bild nach Rom gekommen sei. 2) Er redet von dem „Original“ aus Loretto und sagt, es sei in Rom gesehen worden. Aber es scheint nicht, dass Rehberg selbst es gesehen. Hat er selbst aber das Bild wirklich gesehen, so ist diese kurz abgebrochene Sprache höchst bezeichnend für das „Original“. Der Raffaelenthusiast, der sonst die Bilder Raffaels alle beschreibt und oft überschwenglich rühmt, hat für dieses kein Wort! 3) Darin stimmt Rehberg mit den Franzosen völlig überein, dass auch er annimmt, das Bild sei in Rom unterschlagen worden und nur eine Kopie nach Paris gekommen. Während aber nach den Franzosen Colli oder Fürst Braschi, d. h. also die Römer den Betrug begangen, fällt er nach Rehberg der Akademie, d. h. den Franzosen zur Last. Es frägt sich also,

wer überhaupt im Falle war, den Betrug zu begehen, d. h. wann das Bild in Rom ankam, ob 1797, als der Papst noch regierte, Braschi also im Besitz der Macht war, oder 1798, als die Franzosen als Herren der Stadt einzogen. Dies führt uns auf eine kurze Betrachtung der kriegerischen Ereignisse, soweit sie auf das Schicksal der Kunstwerke in Italien Einfluss hatten.

Als General Bonaparte im Mai 1796 als Sieger in Mailand einzog, trafen sofort Französische Gelehrte und Künstler bei ihm ein, um in Mailand, Parma, Piacenza, Modena und Bologna die schönsten Kunstwerke für das neugegründete Pariser Museum auszuwählen, ferner Handschriften, Bücher u. s. w. Die kleinen Italienischen Fürsten aber wollten mit dem gefürchteten Feldherrn um jeden Preis Frieden machen und liessen sich Alles abpressen.[1]) Das Direktorium hatte sich aber namentlich die Schätze von Loretto ausersehen (ganz wie den Staatsschatz von Bern), um seine leeren Kassen wieder zu füllen und hatte den General Bonaparte eingeladen, ein fliegendes Corps dorthin zu werfen. Dieser aber verschob, um sich nicht zu zersplittern, diesen Coup, drang mit seiner ganzen Macht in die päpstlichen Legationen ein und erschien den 19. Juni zur grössten Ueberraschung der Ein-

---

[1]) Den 18. Mai schickte Bonaparte den h. Hieronymus des Correggio nach Paris. In einem Briefe an das Direktorium ohne Datum, den die Herausgeber seiner Korrespondenz aber gleichzeitig setzen, werden eine Reihe weiterer Bilder aus Mailand, Parma und Piacenza aufgezählt (s. Beilage) und unterm 2. Juli gibt Bonaparte folgende Spezification:

15	Tableaux	aus	Parma
20	„	„	Modena
25	„	„	Mailand
40	„	„	Bologna
10	„	„	Ferrara

Summa 110, wozu noch die von Pavia kommen.

Correspondence inédite de Napoléon I. — I. 353 (292) und 558 (449).

wohner in Bologna[1]), wo die Kirchen ihr Silbergeschirr und die schönsten Gemälde der Carracci hergeben mussten. Von Bologna zog er nach Rimini und liess hier einen Theil seiner Truppen nach Toskana marschiren, so dass der Kirchenstaat nun von zwei Seiten bedroht war. Unter diesen Umständen suchte man in Rom, auf's Aeusserste bestürzt, mit Bonaparte zu allen Bedingungen Frieden zu machen und unter'm 23. Juni kam der Waffenstillstand von Bologna zu Stande, durch den die Franzosen vom weitern Eindringen in das päpstliche Gebiet abgehalten wurden.

Der achte Artikel nun dieses Vertrages lautet: „Le pape „livrera à la République française cent tableaux, bustes, vases „ou statues au choix des commissaires qui seront envoyés à „Rome, parmi lesquels objets seront notamment compris le „buste en bronze de Junius Brutus et celui en marbre de „Marcus Brutus, tous les deux placés au Capitole, et cinq „cents manuscrits au choix des dits commissaires", wozu im Artikel 9 noch eine Kontribution von 21,000,000 Livres (4,200,000 Thaler) kam (Correspondence inédite de Napoléon I., I. 529).

Die Kommissäre erschienen alsbald in Rom, trafen die Auswahl, und die Sachen wurden verpackt. Allein das erregte eine unerwartete Gährung unter dem Römischen Volke. So sehr es den Papst und seine Nipotenwirthschaft hasste und sich vom Halse wünschte, so eifersüchtig war es auf seine Kunstwerke. Die Kommissäre, namentlich Miot, der die Ober-

---

[1]) Der Schreck war um so grösser, je weniger man an eine Gefahr hatte glauben wollen. In Bologna wurden auftauchende Besorgnisse mit dem einfachen Grunde verlacht, man habe ja die Madonna von St. Lukas, und diese stehe für Alles. Sie zeichnete sich aber bei dem Anlass so wenig aus, dass die Franzosen sich nicht einmal die Mühe nahmen, sie als eine Merkwürdigkeit mit sich fortzuführen. (Authentische Nachrichten des französischen Revolutionskrieges in Italien. Leipzig 1798, pag. 133.)

aufsicht führte, wurden bedroht und öffentlich beschimpft. An seiner Thüre fand sich folgendes Pasquill:

Evviva Gesù! Evviva Maria!
Ma le statue non ci porterai via!
(Authentische Nachrichten pag. 140.)

Vergeblich that der Papst, dem der Frieden aufrichtig am Herzen lag, alles Mögliche, um die Bedingungen des Waffenstillstandes zur gehörigen Zeit zu erfüllen. Er schickte sein Silbergeschirr in die Münze, sandte von der auferlegten Kontribution 1,200,000 Thlr. nach Bologna und erliess gegen die, die sich an den Kommissären vergehen würden, die härtesten Drohungen: Todesstrafe, Konfiskation der Güter, ewige Entehrung des Namens u. s. w. Die Römer aber liessen die Kunstwerke nicht aus der Stadt und so blieben sie denn bis zum folgenden Jahre in Rom verpackt stehen.[1]) So lief der Waffenstillstand aus, und ein Friede kam, da die Bedingungen Bonapartes dem Papste zu hart schienen, nicht zu Stande. Denn am römischen Hofe lebte man der festen Ueberzeugung, die Oesterreicher unter Wurmser werden demnächst die Franzosen aus Italien herauswerfen.

Anstatt dessen wurde jedoch Wurmser selbst in Mantua eingeschlossen, musste den 2. Februar 1797 kapituliren und Bonaparte rückte nun mit den Generalen Victor und Lannes gegen den Kirchenstaat vor. Diesen vertheidigte die päpstliche Armee unter dem Oesterreichischen General Colli, einem gebornen Sardinier, der im vorigen Jahre schon von Bonaparte geschlagen worden war. Jetzt stund diesem fast sein ganzes Heer zur Verfügung, er drang von Ravenna her in

---

[1]) Fernow schreibt unter'm 15. Dezember 1797 an Baggesen: „Die „vermöge des Waffenstillstandes nach Paris bestimmten Kunstwerke stehen „noch eingepackt so wie sie standen, als der Waffenstillstand aufgehoben „wurde, und wir sind nicht sicher, dass sie diese Reise alles Widerstre-„ben ungeachtet nicht noch machen müssen.“ Carl Ludwig Fernow's Leben von Johanna Schopenhauer, Tübingen 1810.

den Kirchenstaat ein, schlug Colli am Senio und trieb ihn vor sich her. Jetzt war auch die Zeit für Loretto gekommen, und über die Ereignisse daselbst wollen wir Botta, die Hauptquelle für die Geschichte der Französischen Invasion in Italien, reden lassen. Er schreibt Storia d'Italia II. 155, libro IX. anno 1797:

„Leicht übergaben sich, da die Franzosen wie ein Blitz „das ganze Land durchliefen, Forli, Cesena, Rimini, Pesaro, „Fano, Sinigaglia, obgleich der Pass an letzterm Orte mit „guten Vertheidigern geschützt war. Colli hatte sich bis nach „Ankona zurückgezogen in der Hoffnung, daselbst Widerstand „leisten zu können, sei es durch die Citadelle, sei es durch „ein starkes, mit Laufgräben geschütztes Lager, das er auf „einem die Stadt beherrschenden Berge, im Lande la Montagnola genannt, errichtet hatte.

„Da er indessen die Gefahr für das h. Haus von „Loretto voraussah und die räuberischen Gedanken „ihm nicht entgiengen, die das Direktorium schon seit „Anfang 1796 in Bezug auf dasselbe kundgegeben, „so hatte er schleunig befohlen, dass die Geräthe „und die kostbarsten Reliquien auf Wagen geladen, „nach Rom weggeführt werden sollten.“ — Folgt wie Colli aus seiner Stellung vertrieben wurde, zwischen Foligno und Spoleto sich wieder stellte, und die Republikaner unter Victor die Mark Ankona, das Herzogthum Urbino und den grössten Theil von Umbrien in Besitz nahmen. „Da wurde „Loretto ausgeraubt (espilavasi), und die Statue der Madonna nebst einigen andern seltenen Hauptstücken, „ausgelesen von den Commissären Villetard u. Moscati, wurden nach Paris abgeführt. Im Uebrigen zeigte „sich Bonaparte sehr enthaltsam und bedrohte die Soldaten mit „dem Tode, wenn sie plünderten.“ Hiemit übereinstimmend Thiers histoire de la revolution française. Paris 1829, IX. 59. „Colli se retira avec ses officiers à Rome. Il ne restait plus

„qu' à marcher sur cette capitale; Bonaparte se dirigea immé-„diatement sur Lorette dont le trésor était évacué et où „l'on trouvait à peine un million. La vierge en vieux bois „fut envoyée à Paris comme objet de curiosité.“[1])

Endlich aus der Correspondence de Napoléon ergiebt sich Folgendes: Den 12. Februar liess Bonaparte den General Lasalcette nach Loretto marschiren, den 13. war er selbst dort, den 14. in Macerata, den 16. in Tolentino. Unter'm 18. wird bemerkt, Monge habe als Unterkommissäre bei sich die Maler Wicar [einen vorzüglichen Kunstkenner, der auf dieser Expedition u. a. seine ausgezeichnete Sammlung von Handzeichnungen zusammenbrachte, die jetzt als sein Vermächtniss in seiner Vaterstadt Lille aufbewahrt wird] und Gros, und den 19. Febr. schreibt Bonaparte dem Direktorium wie folgt: „La commission des savants a fait bonne recolte à Ravenne, „Rimini, Ancone, Lorette et Perugia. Cela sera incessamment „expédié à Paris. Cela joint à ce qui sera envoyé de Rome, „nous avons tout ce qu'il y a de beau en Italie, excepté un „petit nombre d'objets qui se trouvent à Turin et à Naples.“

In Loretto aber bestund die bonne recolte laut dem Verzeichniss der nach Paris geschickten Kunstwerke blos aus der Geburt der Maria von Carracci und einer Verkündigung des Baroccio. Die Madonna

---

[1]) Der „Moniteur“ prahlte zum Voraus mit der Beute von Loretto. Voreilig; denn als sie nun wirklich ankam, zeigte sich, dass sie den Erwartungen nicht entsprach und dass namentlich die meisten Steine und der andere Schmuck an den Kleidern der Mutter Gottes unächt waren. Das Bild selbst wurde im Medaillen-Kabinet zu Paris aufgestellt, bis es Napoleon im März 1800 im Zusammenhang mit dem Konkordat dem Papste wieder zurückgab. Es ward durch einen eigenen Kommissär unter vielen Zeremonien an seinen alten Platz gebracht. Weil aber der Kasten, in dem es nach Paris verpackt wurde, auf der Reise in Trümmer gegangen war, so ward derselbe nicht mehr zurückgeschickt, sondern verblieb in Paris, wo seine Splitter die Verehrung von Reliquien der h. Maria erhielten.

Raffael's war nicht mehr da. (Siehe dieses Verzeichniss in der Beilage.)

Am gleichen Tage, wo Bonaparte obigen Bericht schrieb, schloss er auch den Frieden von Tolentino mit dem Papste ab. Dieser hatte sich, als die Franzosen Urbino und Umbrien überschwemmten, zur Flucht nach Neapel gerüstet und sein Gepäck schon nach Terracina vorausgeschickt, auf eine Beruhigungsdepesche des General Colli aber wieder zurückkehren lassen. Dennoch suchte er den Schatz von Loretto, alle Kostbarkeiten des Vatikan, des öffentlichen Leihhauses und des Castell S. Angelo in Sicherheit zu bringen. (Authentische Nachrichten pag. 218.) Beim weitern Vorrücken Bonapartes aber verzichtete Pius auf jeden Widerstand und suchte um jeden Preis Frieden zu machen. Er sandte dem General seinen Neffen, den Duca Braschi, den Kardinal Mattei, den Monsignor Galeppi und den Marchese Massimi nach Tolentino entgegen, und diese vereinbarten d. h. unterschrieben dann den 19. Febr. den Friedenstraktat von Tolentino, den Bonaparte bereits aufgesetzt hatte und worüber er in gar keine Verhandlungen mehr eintrat. Der Artikel 13 lautete: „L'article 8 du traité „d'Armistice, signé à Bologne concernant les manuscrits et „objets d'art aura son exécution entière et la plus promte „possible" (Correspondence II. 446 [344]). Damit hatte sich der Papst zum zweiten Mal den Abzug der Franzosen erkauft. Die Kunstwerke aber mussten nun ungesäumt nach Paris geschickt werden.[1])

[1]) Fernow an Reinhold unter'm 3. März 1797: „Unser Dalailama hat „wider alles Erwarten, doch nicht ohne grosse Opfer, den Frieden von „den Galliern erhalten. Jetzt sind eine Menge französischer Offiziere und „Soldaten hier, die Generale Viktor und Lannes unter ihnen. Die Sta„tuen werden jetzt auf das Emsigste eingepackt und wir bedauern den „Verlust dieser Schätze, die wir vor einiger Zeit gerettet glaubten, auf's „Neue. — — — Jetzt sind wir froh, dass es bei den hundert Kunst„werken bleibt und dass uns nicht Alles genommen wird."

In Rom aber brachen im Winter 1797 republikanische Unruhen aus, zum Theil durch den Unwillen über den Druck, den die päpstliche Regierung ausübte, zum Theil auch durch Französische Einwirkung veranlasst. Bei deren Unterdrückung ward der in Rom anwesende General Duphot erschossen (28. Dezember). Sofort beorderte Bonaparte den General Berthier, den Oberbefehlshaber der Französischen Truppen in Mailand, nach Rom. Berthier langte den 10. Febr. 1798 (22 pluviose de l'an VI) in Rom an, wo dann am 15. Febr. die Republik ausgerufen, Pius VI. gefangen genommen und den 22. Febr. nach Toskana geschleppt wurde, der Vatikan, die Kirchen und Paläste aber der Plünderung anheimfielen. Auf diesem Marsche war Berthier durch Loretto gekommen. Botta berichtet darüber (II. 274): „Die republikanischen Truppen, „nachdem sie Loretto genommen, die päpstliche Be„satzung gefangen gesetzt und daselbst Einiges ge„plündert (commessovi qualche sacco), nachdem sie auch „Osimo, das sich zu Gunsten des Papstes erhoben, eine Kon„tribution auferlegt — setzten sie rasch über die Appenninen „und näherten sich ihrem Ziele Rom.“ Sonst hört man über diese Expedition, eben weil sie keine strategische Bedeutung hatte, nichts. Thiers und Montgaillard (Histoire de la France depuis la fin du regne de Louis XVI jusqu' à l'année 1825) übergehen sie, ebenso wird sie in der Correspondence de Napoléon und in seinen, diesen Zeitraum beschlagenden Mémoires nicht erwähnt. Kunsterwerbungen wurden also auf diesem Zuge keine gemacht.

Hat sich demnach die Angabe der Franzosen völlig bestätigt, dass bei ihrer Annäherung gegen Loretto im Februar 1797 General Colli den „Raffael“ weggenommen habe, so erscheint auch die weitere Nachricht, derselbe sei in die Hände des Fürsten Braschi gekommen, in jeder Hinsicht glaubwürdig und natürlich. Braschi war, wie bemerkt, der Neffe des Papstes Pius VI. und dieser hatte ihm den prachtvollen Palast „Braschi“

erbaut. Der Palast war kurz vor 1797 vollendet worden und musste nun nach unabänderlichem Herkommen — und zwar möglichst rasch — mit einer Antiken- und mit einer Gemäldesammlung ausgestattet werden, ohne die ein Römischer Palast nicht gedenkbar ist. Da hiess es bei jeder günstigen Gelegenheit zugegriffen und dem Nipoten des Papstes konnte es an solchen Gelegenheiten nicht fehlen. Matthisson erwähnt (IV 229) 1796 einen „Raffael" („eine an hohes Ideal glänzende (sic) Jünglingsgestalt") als die Perle der Sammlung. So konnte denn auch der „Raffael" aus Loretto in diesen unruhigen Zeiten gewiss nirgends sicherer und passender untergebracht werden, als beim Fürsten Braschi, in einem Hause, das je nach Bedürfniss und Umständen als ein Privathaus oder auch wieder als das Haus des Papstes gelten konnte. Und wem hätte Colli diese Gefälligkeit lieber erwiesen, als dem Fürsten, resp. der Fürstin Braschi, mit der er, wie es Tagesgespräch war, auf dem intimsten Fusse stund? [1])

Ebenso wahrscheinlich ist nun auch weiter, dass die Madonna aus dem Palast Braschi in die Französische Akademie kam, wo sie nach Rehberg eine Zeit lang ausgestellt war. Denn Braschi hatte die Französische Partei ergriffen, wurde von Napoleon protegirt und zum Maire der Stadt Rom ernannt. Da mag er den Franzosen das Bild auf höhern Wink hin ab-

---

[1]) „General Colli in Rom." Pantomime, aufgeführt von Le Ferre in Mailand. (Abgedruckt in den Authentischen Nachrichten als Beilage 9.) Im dritten Aufzug: „Platz vor der St. Peterskirche. Beim Anstimmen einer militärischen Musik wird der General Colli zu Pferde sichtbar. — Die Braschi studirt eifrig darauf, das Herz des neuen Helden zu bezaubern, welcher ebenfalls sein Erstaunen über die manigfaltigen Reize derselben ausdrückt. — Zum höchlichen Verdruss des Prinzen Braschi vertritt Colli bei seiner glücklichen Venus vielmehr die Stelle des Gottes Cupido, als die des Gottes Mars." Im vierten Aufzug: „Colli verliert keinen günstigen Augenblick, der sich ihm darbietet, um seine Entwürfe zum Kriege denen seiner Liebe aufzuopfern. Er verfolgt allenthalben hin die Braschi, welche sich auch zum Spott ihres Gemahles und des Grafen Antonio (ihres frühern Anbeters) zuweilen finden lässt."

getreten oder aber verkauft haben. Diese Vermuthung erhält eine erhebliche Verstärkung durch den Umstand, dass die Franzosen nachweisbar Gemälde aus seinem Palast bezogen. Denn in dem Précis historique des productions des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure par le C. Landon, Tome premier, Paris an IX (1801), wo die Ausstellung des Jahres 1801 beschrieben wird, und die Hauptwerke namentlich angeführt sind, heisst es, nachdem von einem Van Dyk die Rede gewesen: „Par le même, le portrait de „Moncade, marquis d'Aytone, représenté à cheval. Il est tiré „du palais du prince Bracchi (sic) à Rome. (Gravé par „Morghen.)" Es ist das bekannte prachtvolle Portrait in lebensgrossen Figuren, das vorzüglichste Reiterbild Van Dyks, das heute noch in der Salle carrée des Louvre (unter Nr. 146) hängt. Der Katalog scheint seine Herkunft nicht genauer zu kennen; er sagt blos, es stamme aus dem Musée Napoléon.

Braschi's Gemäldegallerie mag, wie sie auf mancherlei Wegen zusammengekommen, auch auf mancherlei Weise wieder zerstreut worden sein. Einen der Zahl nach geringen, aber höchst werthvollen Rest sah noch Bunsen und beschreibt ihn (Beschreibung der Stadt Rom III, 3, pag. 406). Die Antiken verkaufte der Herzog zum grössten Theil selbst wieder. Im Mai 1811 wollte er nämlich mit seiner Gemahlin nach Paris reisen, um dem Kaiser die Glückwünsche der getreuen Stadt Rom zu seiner Vermählung darzubringen. Das Reisegeld mussten ihm seine Antiken gewähren, deren bedeutendsten Theil der Kronprinz Ludwig von Bayern damals für seine Sammlung erwarb. (Urlichs, die Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande, 1867, pag. 18, 19.) Heute ist die Familie Braschi ganz verarmt, der Palast ausgeleert und verkauft.

Wann nun der Raffael aus der Französischen Akademie zu Rom nach Paris gekommen und wann er dort ausgestellt worden ist, habe ich nicht in Erfahrung gebracht. Denn die

Ausstellungen, die in den noch sehr beschränkten Räumen des Louvre stattfanden und die daher immer nur eine successive Auswahl der unermesslichen Schätze gaben, wechselten ziemlich rasch und es sind mir nicht alle Kataloge davon zu Gesichte gekommen. Auch der jetzige Louvrekatalog giebt in der geschichtlichen Einleitung über diesen Punkt keinen Aufschluss.[1]) Wahrscheinlich machte man überhaupt nicht gar viel Aufsehen von dem Bilde, da man ja überzeugt war, man sei mit einer schlechten Kopie betrogen worden, das Original aber sei in Italien zurückgeblieben.

Was nun endlich diese Frage nach der Aechtheit des nach Paris gelangten Bildes betrifft, so ist an sich natürlich nicht unmöglich, dass Colli oder Braschi, oder beide zusammen, oder endlich ein französischer Maler das Lorettobild gestohlen und eine Kopie untergeschoben hätten. Und es wäre nur begreiflich, wenn die von Paris aus darüber angestellten Nachforschungen, von denen Rehberg berichtet, erfolglos blieben, da Braschi mit Napoleon gut stand, Colli den 12. Dezember 1798 in die französische Armee eintrat und in die Ehrenlegion aufgenommen wurde, endlich die Französischen Maler in Rom ja gerade die Leute waren, deren sich die Regierung bei ihren Kunsterpressungen bedient hatte, durch deren Hände das ganze Geschäft gegangen war.

---

[1]) Er sagt pag. XLVI der Introduction bloss: „Le 18 pluviôse an VI. „(6. février 1798) nouvelle fête au Louvre. Ce sont les peintures de Parme, „de Plaisance, de Milan, de Crémone, de Modène, de Cento, de Bologne, „cédées à la France victorieuse par les armistices de Parme, de Bologne „et le traité de Tolentino, qui viennent décorer le grand salon. Elles „sont remplacées le 18 brumaire an VIII. (9. November 1799) par celles „tirées de Venise, de Vérone, de Mantoue, de Pesaro, de Fano, de Lo„rette et de Rome.“ Die Madonna von Foligno, die mit im Frieden von Tolentino begriffen war, kam, ihrer langwierigen Restauration wegen, erst 1801 zur öffentlichen Ausstellung, zugleich mit dem Van Dyk „tiré du palais Bracchi a Rome“. Vielleicht war bei dieser Serie die Madonna von Loretto. Doch wird sie bei diesem Anlass nicht erwähnt (précis historique).

Wenn man aber weiss, dass in Loretto selbst nur eine geringe Kopie der Madonna vorhanden war, so ist es auch ohne weitere Hypothesen sehr begreiflich, dass das Pariser Museum durch die Vermittlung Braschi's eben auch nur eine geringe Kopie erhielt. Es brauchte Niemand das Originalbild zu stehlen und Alles ist mit ganz natürlichen Dingen zugegangen. Jedermann in Paris kannte das grosse Renommé des Bildes in Loretto, Niemand aber kannte dieses selbst. Als man es nun aber wirklich zu Gesicht bekam, konnte man sich die Sache nicht reimen und beschwerte sich, man sei hintergangen worden. Wenn Rehberg wirklich wusste, wo das „Original" war, warum sagte er es denn nicht einfach? Er war es Raffael geradezu schuldig, dass über seine Madonna von Loretto nicht nach einer unterschobenen Kopie, sondern nach dem Original geurtheilt werde.

Sei dem nun wie ihm wolle, man hatte das Bild einmal als „Raffael" erworben und war daher auch gezwungen, es dem Publikum als solchen auszustellen. Dabei ist aber höchst anerkennenswerth die wirklich naive Aufrichtigkeit, mit der die offiziellen Galleriewerke von der Sache redeten. Der Herausgeber des Manuel du muséum français an XII, 1803, Vol II. sagt:

„Ce doit être dans son moyen âge que Raphael fit ce „tableau: la tête de la vierge se placerait dans la plus belle „époque de son talent: mais la draperie décèle l'époque an- „térieure: (??) les plis n'ont pas la légèreté et la finesse ac- „coutumées, la couleur de la tête est très-suave et très-belle „et l'on pourrait croire, que ses traits sont la première ex- „pression de ce type virginal, que la pensée de Raphael a „créé et qu'il a modifié ensuite par des variétés, qui, sans „altérer la pureté, ont cependant changé quelque chose au „type primitif. Celle-ci semble le premier modèle qui en a „servi à toutes les autres. (?)

„La main qui soulève le voile, bien que dessinée avec déli-
„catesse semble avoir une grâce un peu cherchée. L'enfant
„s'éveille et son mouvement est vrai pour un enfant humain.
„Raphael a donné un sentiment plus divin aux enfants qu'il a
„représentés dormant (?) ou en action. Le St Joseph est pensif
„et d'un caractère de tête de vieillard noble et bien prononcé."

Hinten in den „Notes historiques" wird noch beigefügt:
„Ce tableau était à Lorette et vient de chez le prince Bracchi
„neveu de Pie VI — peint sur bois; hauteur 3 p, 9 p,
„largeur 2 p, 10 p."

Der Manuel ist vorsichtig. Er redet verblümt. Aber die Eingeweihten konnten über die wahre Meinung unmöglich im Zweifel sein. Dagegen muss man gestehen, dass die Eröffnungen der „Annales du Musée 1808" (XVI. p. 109) auch für den Laien an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Mr. Landon sagt:

„La vierge accompagnée de St. Joseph contemple l'enfant
„Jésus couché sur une table et soulève le voile qui le couvrait.
„L'enfant qui sans doute vient de s'éveiller étend les bras
„vers la mère.

„On retrouve à la verité dans ce tableau la grâce et la
„pureté de dessin qui distinguent Raphael. La composition
„est indubitablement de ce maître; mais il n'est pas aussi
„certain qu'il l'ait peint lui-même, et l'on pourrait regarder ce
„tableau comme une copie un peu sèche et d'une exécution
„médiocre. Un tableau semblable se voyait au cabinet d'Or-
„léans: il est maintenant en Angleterre. Celui du musée
„provient de la Chapelle de N. D. de Lorette où il était de-
„puis près de cent années: il jouissait d'une grande réputation.
„Un particulier en avait fait don au trésor; il fut enlevé lors
„du passage des troupes françaises près de Lorette. Le tableau
„déposé à Rome chez le prince — neveu du pape Pie VI a
„été postérieurement remis au Musée Napoléon. Les figures
„sont de grandeur naturelle.

„Il y a de légères différences dans celui qui faisait partie „de la galerie d'Orléans, et qui pourrait être l'original; mais „ce dernier même n'était pas cité comme un morçeau capital. „Il y aurait lieu de croire que l'un et l'autre ont été peints „d'après un original qui n'existe plus, ou qu'ils sont de la „main de deux élèves de Raphael d'après un dessin de ce „maître. Mais quelque probable que soit cette opinion, nous „ne l'admettons que comme une simple conjecture." Also:

1) Das Bild im Louvre ist eine schlecht gezeichnete und schlecht gemalte Kopie.
2) Es verhält sich zum Bild in der Gallerie Orleans wie eine Kopie zum Original. Doch ist auch letzteres viel zu gering, um das Original sein zu können, wie es denn auch nie jemand für ein „Kapitalstück" ausgegeben.
3) Das Bild im Louvre stammt aus Loretto.

An dieser letztern Angabe wird wohl Niemand mehr zweifeln, der folgende zwei Zeugnisse zusammenhält:

1765 beschreibt der Reisende De La Lande das Bild in Loretto wie folgt	1808 beschreibt das offizielle Galleriewerk das Bild im Louvre wie folgt
a) Une Vierge et St Joseph à qui l'Enfant Jésus couché sur ses langes tend les bras.	a) La Vierge accompagnée de St Joseph contemple l'Enfant Jésus couché sur une table et soulève le voile qui le couvrait. L'enfant qui sans doute vient de s'éveiller étend les bras vers sa mère.
b) Un tableau qu'on dit être de Raphael.	b) La composition est indubitablement de ce maître, mais il n'est pas aussi certain qu'il l'ait peint lui-même.
c) Ce tableau est ou une copie ou un des ouvrages les plus médiocres de ce maître.	c) Et l'on pourrait regarder ce tableau comme une copie
d) Le tout est peint d'une manière très-sèche.	d) un peu sèche
e) La vierge a quelque chose de faux dans les ensembles de la tête, l'enfant est mauvais de corps.	e) et d'une exécution médiocre.

Das also war das Louvrebild. Unterdessen kam das Jahr 1815 heran, und die Franzosen mussten alle ihre auf dem Wege der Gewalt erworbenen Kunstschätze wieder zurückgeben. Es ist nun höchst bemerkenswerth, dass das Bild von Loretto von der päpstlichen Regierung nicht reklamirt wurde, sondern dem Pariser Museum verblieb. Wir erhalten also eine neue Bestätigung unsers oben gewonnenen Resultates, dass das Bild nicht von den Franzosen in Loretto geraubt wurde. Denn wenn dieses renommirte Bild eine Kunstbeute gewesen und nicht vielmehr auf dem Wege des Kaufes oder Vergleiches an die Französische Regierung gekommen wäre, so hätte der Papst sicherlich nicht unterlassen, es zu reklamiren und es wäre wieder an seine alte Stelle zurückgekehrt wie die Verkündigung des Barroccio (während allerdings die Geburt der Maria von Carracci, eine Beute aus dem Frieden von Tolentino, dem Pariser Museum verblieb).

Allein nun musste man darauf Bedacht nehmen, die furchtbaren Lücken, die die Restitution der fremden Tableaux in der Gemäldegallerie gelassen hatte, durch möglichst vorzügliche Qualität der übrig gebliebenen Stücke einigermaassen auszugleichen. Unter den 43 Staffelei-Bildern „Raffaels“, die das Museum unter Napoleon besessen hatte, war die Madonna von Loretto ziemlich zurückgetreten. Jetzt aber, wo sie neben den Bildern der alten königlichen Sammlung der einzige „Raffael“ war, war sie geradezu zur Unmöglichkeit geworden. Indess das Publikum war sich nun einmal gewohnt, die „Madonna von Loretto v. Raffael“ im Louvre ausgestellt zu sehen und man musste also unter der Hand suchen, das Bild durch ein besseres Exemplar zu ersetzen. Eine Gelegenheit hiezu bot sich schon 1816, als die Gallerie des Hrn. de Scitivaux, eines Agenten bei der französischen Armee während der Italienischen Campagne, zum Verkauf kam. Als Hauptstück derselben comparirte ein Exemplar der Madonna von Loretto,

das man kurzweg als das Original bezeichnete. Louis XVIII. kaufte die Gallerie um Fr. 100,000 für das Louvre, wobei man Fr. 80,000 auf dieses Eine Bild rechnete. Diese ausser jedem Verhältniss stehende Summe erklärt sich wohl nur durch die Nothwendigkeit, um jeden Preis eine präsentable „Madonna von Loretto" zur Stelle zu schaffen. Hiemit war denn das alte Bild überflüssig geworden und es wurde durch Verfügung vom 27. Juni 1820 als Ausschuss dem Hrn. Landon zu Handen der Gemeinde Morangis zugestellt, wo es in der Kirche seinen Platz fand.

Es möchte nun freilich überflüssig scheinen, diesem ausrangirten Bilde noch weiter nachzugehen. Indess hat man beim Ausschuss von alten Gemälden schon wunderliche Dinge erlebt und es ist noch nicht manches Jahr her, seit in München ein ächter Albrecht Dürer von der Verwaltung als eine Kopie verkauft wurde. Es war mir daher doch von Interesse, dieses alte Bild aus Loretto zu besichtigen, zumal von allen, die über die „Madonna von Loretto" geschrieben, offenbar keiner es gesehen hatte. Das Dorf Morangis liegt ungefähr 6 Stunden von Paris entfernt. Man gelangt dahin auf der Ligne d'Orsay, indem man bei der Station Massy aussteigt und mit der Diligence nach dem ungefähr 2 Stunden entfernten Morangis fährt. Ich habe das Bild ganz richtig in der Kirche an dem rechten Zwischenpfeiler zwischen Schiff und Chor hängen gefunden und mir vor demselben folgende Bemerkungen notirt:

Die Zeichnung ist allerdings sehr gut, die Malerei dagegen um so gemeiner. Der Fleischton ist bei allen drei Personen rothbraun, verhältnissmässig am hellsten beim Kinde, am dunkelsten bei Josef. Der Kopf der Maria und Körper und Gesicht des Kindes sind zu grösserer Wirkung mit Mennigroth herausgehoben, bei Maria namentlich die Backen, beim Kind Nase, Kinn und Augenlieder, welch' letztere aussehen wie die entzündeten Augen eines alten Weinsäufers. Maria hat

die Augen so tief niedergeschlagen, dass ausser den Deckeln nichts sichtbar ist. Die Hände sind abscheulich gemein; das schwarze Band am Kleid der Maria sieht man hier nicht nur unter dem linken, sondern auch unter dem rechten Aermel, der dadurch unter der Achsel auffallend in die Höhe gezogen wird. Der Schleier, der der Maria in den übrigen Bildern vom Haupte über die Schultern hernieder fällt und sie so hübsch vom Hintergrund abhebt, fehlt hier gänzlich, so dass ihr Josef in sehr unangenehmer Weise unmittelbar auf den Leib rückt. Der Mantel endlich ist eine unterschiedslose Masse, aus der der linke Arm ohne allen Zusammenhang mit dem Körper hervorsticht. Somit qualifizirt sich dieses Bild als eine, und zwar überaus gemeine Kopie aus dem XVII. Jahrhundert. Der Hr. Pfarrer hatte vollkommen recht, als er von der gegenüber hängenden Kopie des Ecce Homo von Guido Reni bemerkte, „das ist ein Gemälde, das uns der König auch 1820 schenkte und das aus der gleichen Epoche stammt.“

Das Bild ist auf Leinwand, im Widerspruch mit der Angabe des Manuel du Muséum Français.

V. Uebersicht der bekannten Exemplare der Madonna von Loretto.[1])

XVI. Jahrhundert.

1. 2. Vasari erwähnt — in der Eingangs mitgetheilten Stelle — zwei Kopien, die Bastiano di San Gallo, genannt Aristotile, ein Freund Raffaels, nach dessen Gemälde im Popolo gefertigt. Die eine besass Filippo dell' Antella, die andere war bei den Erben des Ottaviano de Medici.

---

[1]) Das Verzeichniss beruht auf dem von Passavant II. 127, III. 112, 184 mitgetheilten. Indess halten wir es doch nicht für ganz überflüssig, da es einmal um 8 Nummern reicher ist als das Passavant'sche und zu den meisten der dort angeführten Bilder weitere Nachweisungen giebt.

Schon Bottari wusste nichts mehr von diesen Bildern. In den Sammlungen von Florenz sind sie nicht. Also die Medici hatten von altersher ein Exemplar des Bildes, das aber das Original nicht war und das später aus ihrem Hause kam. Von den zahlreichen übrigen Kopien aus dem XVI. Jahrhundert haben wir keine Nachricht, wo sie sich befanden.

XVII. Jahrhundert.

1. Avanzino Nucci da Città di Castello 1552—1627, ein Maler, der hauptsächlich unter Sixtus V. (1585—1590) beschäftigt war, hatte die Kirche San Agostino zu Rom zu restauriren: wir wissen aber nicht genau, in welchen Jahren. Ohne Zweifel im Zusammenhang hiemit stund es, dass er über einem Seitenaltare jene freie Kopie nach unserm Bilde malte, die wir schon oben im Jahr 1674 erwähnt fanden und die heute noch an ihrer Stelle hängt. Es ist ein sehr mittelmässiges Bild mit Zusätzen von Nucci's eigener Erfindung, nämlich oben schwebende Engel und auf dem Leintuch einige Rosen, daher denn das Bild auch Madonna delle Rose heisst.

2. Passavant II. 127 führt unter N. f. der Kopien an: „In der Gallerie der Brera zu Mailand. Eine brave alte „Kopie, die sich ehedem in der Klosterkirche von Sassoferrato „befand, daher sie auch Madonna di Sassoferrato genannt wird. „Siehe darüber Ricci's Memorie storiche II, pag. 262.“ Ich habe den Ricci leider nicht bei der Hand. Longhena (Istoria della Vita e delle opere di R. S.) gibt im Verzeichniss der Raffaelischen Handzeichnungen pag. 707 folgende Notiz von unserm Bilde: *„Presso la contessa Costanza Monti ved. Per„ticari in Milano.* Uno studio primo abozzo a lapis del quadro „della Madonna che vedevasi in Sassoferrato; della quale nell' „Accademia di Belle Arti di Brera in Milano, esiste una bella „copia, che tenevasi per l' originale smarritosi Dio sa come. „Dietro a questo foglietto leggesi una lista de' nomi de Profeti

„scritti di mano del medesimo Raffaello etc.“ Der Katalog der Brera sagt einfach: Une copie d'après Raphaël. La Vierge et l'Enfant et Saint Joseph, Sur toile. Fig. grand., à peu-près, un quart moins du nat. Haut. mt. 1.089. Larg. mt. 0.853.

Auch im XVII. Jahrhundert ist uns der Aufenthaltsort der alten Kopien unseres Bildes unbekannt. Das Original ist verschollen und nirgends ein Exemplar, das das Original zu sein den Anspruch machte.

XVIII. Jahrhundert.

1. Ein Exemplar besass Crozat. Füssli im Künstlerlexikon („Sanzio“ pag. 56, Note 296) sagt, nachdem er das Bild in der Gallerie Orleans angeführt: „Eben diese Vorstellung gab „endlich noch früher auch J. Chereau, wie es bei Heineke „II, 434 heisst, nach einem Bilde des Crozat'schen Kabinettes.“ In der That erwähnt der Catalogue des planches qui composent le recueil d'estampes etc. — publié par les soins de Mons. Crozat en 1729, pag. 130 unter Raphaël d'Urbin, Nr. 30: „La sainte Vierge, du Cabinet de M. Crozat, par Jacques Chereau.“ Es ist unbekannt, wohin das Bild gekommen.

2. Zu Anfang des Jahrhunderts brachte der Herzog von Orleans, der Regent, seine berühmte Gallerie zusammen. Schon in der Description des tableaux du palais royal, Paris MDCCXXVII wird pag. 436 ein Exemplar unseres Bildes genau aber kurz und ohne geschichtliche Notizen beschrieben. Das Urtheil der Französischen Gelehrten über dasselbe haben wir oben vernommen. Die Madonna kam in der Französischen Revolution mit der ganzen Gallerie nach England und wurde hier bei der Zerstreuung der Sammlung von Hrn. Willet um 300 Pfund erstanden. Waagen sah das Bild 1835 in London, als es durch den Auctionator Stanley verkauft wurde. Er nennt es eine schwache Kopie nach dem berühmten, nun verschollenen Bilde, vormals im Schatze zu Loretto,

woraus also folgt, dass Waagen 1835, als er das Bild sah und 1838, als er sein Buch drucken liess, kein Exemplar für das Original hielt. (Kunstwerke und Künstler in England I, 506.)

Stiche nach dem Bilde: A. L. Romanet für die Gallerie Orleans, klein Folio; — G. Bouillard, kl. Folio. — Nachstiche nach Romanet in Landon's Oeuvre de Raphael, pl. 148 und in den Annales du Musée XVI, pl. 45 — beide von der Gegenseite. Das Bild hat nach Passavant 3′ 6″ Höhe und 2′ 8″ Breite.

3. Schon oben pag. 41 war von dem Bilde des Grafen Annibale Maggiori zu Fermo die Rede, das Morcelli 1780 erwähnt. Es wird von Pungileoni weiter dahin beschrieben: die Figuren stehen alle im Profil und kommen noch hinzu St. Johannes der Täufer als Kind und Franz von Assisi knieend. Auf dem Stock des Joseph seien allerdings Schriftzeichen, die man mit der Loupe!! als die Chiffre Raffaels oder auch auf jede beliebige andere Art auslegen könne. Dennoch steht Pungileoni nicht an, in dem Bilde einen „ersten Gedanken" der Madonna von Loretto zu erblicken. Fermo ist eine kleine Stadt, einige Meilen südlich von Loretto auf der Strasse nach Rom. Nach alle dem ist das Bild nicht so fast ein erster Gedanke, als vielmehr eine freie Benutzung der Madonna, angefertigt als diese in Loretto stund.

4. Nach Füssli (Artikel „Sanzio" im Künstlerlexikon pag. 49) sah Ramdohr im Palast Alta Croce in Rom eine „merkwürdige" Kopie nach Raffaels Madonna in Loretto, „unstreitig von Jul. Romano". Ich habe des Ramdohr Buch nicht selbst eingesehen. Doch scheint mir, dass man seine Urtheile etwas behutsam aufnehmen muss. Wenigstens erweckt seine „Beschreibung der Gemäldegallerie des Freiherrn von Brabeck zu Hildesheim, 1792", wo eine unglückliche Komposition, in der kaum einige Raffaelische Motive ver-

werthet sind, (nach langen Erwägungen für und wider) für ein Originalbild Raffaels ausgegeben wird — gerechte Bedenken gegen seine Kennerschaft.

5. Ebenfalls nach Füssli, pag. 50, sah man 1780 „zu „Genua, im Palast Brignole, gewöhnlich Rosso genannt, „(damals von Carlo Cambiaso bewohnt) eine Kopie von San„zio's berühmtem Bilde (h. Familie) im Schatze zu Loretto, „von einem Meister seiner Schule.“ Ratti Istruzzione etc., pag. 266. — Das Bild ist, soviel ich weiss, nicht mehr im Palaste.

6. Nach der Ausgabe des Titi von 1763 hielt „man“ damals dafür, das Original unsers Bildes befinde sich „in Volterra.“ S. oben pag. 20. Ebenso war damals

7. In der Gallerie von Monte Cassino eine Kopie, die man Andrea del Sarto nannte. Jetzt ist sie im Museum zu Neapel und wird dem Perin del Vaga zugeschrieben. Passavant bemerkt dazu, „was aber eine ebenso willkürliche An„nahme zu sein scheint, da die Zeichnung sehr mittelmässig, „die Carnation sehr roth ist.“

8. Im vorigen Jahrhundert befand sich ohne Zweifel auch schon das Exemplar in der Gallerie des Herzogs von Marlborough zu Blenheim, das Passavant erwähnt, Waagen aber, offenbar als unbedeutend, nicht zitirt.

Im ganzen XVIII. Jahrhundert tritt neben dem Bilde in Loretto kein anderes mit dem Anspruch auf Originalität auf, als das sonst gänzlich unbekannte Exemplar in Volterra. Auch jetzt noch ist der Aufenthaltsort der meisten alten Kopien unbekannt.

XIX. Jahrhundert.

Jetzt dagegen, nach der Katastrophe von Loretto, tauchen allerorts „Originale“ und Kopien auf, deren Gesammtzahl weit über 30 steigt. Wir stellen zuerst die „Originale“ zusammen wie je eines das andere ablöste, und zählen zum Schluss

noch die uns bekannt gewordenen Kopien auf, immer mit Beifügung der Nummer des Passavant'schen Verzeichnisses (II. 127; III. 112, 184).

1. Das alte Bild im Louvre, wahrscheinlich aus Loretto, wurde, wie wir gesehen, 1820 feierlich abgesetzt. — (Pass. u.)

2. D'Agincourt publizirte in seinem grossen Kupferwerke (1811 ff.) auf Tafel CLXXXV der Peinture einen über dem Original durchgezeichneten 8″ 9‴ hohen und 7″ 1½‴ breiten Kupferstich nach einem Exemplar unserer Komposition und sagt von demselben: „Ce petit tableau de la grandeur de „l'estampe se trouve dans l'apothicairerie du collège „Romain. Il est reconnu (von wem?) malgré les injures du „temps et à travers quelques retouches pour être de la main „de Raphael. La composition est un peu cherchée“ etc. Es wäre also, wenn wirklich von der Hand Raffaels, eine Farbenskizze. Indess hat Niemand mehr etwas von dem Bildchen gehört. — (Pass. w.)

3. Das neue Exemplar, das man an der Stelle des ausgeschossenen alten für den Louvre erwarb, ist das jetzt noch ausgestellte Bild.

Dasselbe ist ein ziemlich geringes Stück. Einige seiner Mängel fallen zwar auf Rechnung der Zeit. Joseph hat so stark nachgedunkelt, dass man fast nichts mehr von der Figur sieht und der Kopf wie aus dem leeren dunkeln Raume herausblickt. Kissen und Leintuch, vermuthlich einst weiss, sind ganz gelb geworden und der einst blaue Mantel grün. Aber es ist nicht nur das: Das Bild war von allem Anfang an ein sehr schwaches, ohne eine ordentliche Modellirung, ohne ein rechtes Verständniss weder des Fleisches noch des Kleides. Das Fleisch im Gesicht der Maria ist ein unterschiedsloses Ziegelbraun, beim Kind weiss und braun, ohne wahre Uebergänge. Der rechte Arm der Maria ist steif wie von Holz, der Schleier, den er aufhebt, ein schweres Tuch. Endlich der Ausdruck der Gesichter wenig ansprechend, das der

Maria ohne rechtes Leben, etwas flach. — Waagen urtheilt (Kunstwerke und Künstler in Paris, p. 444) von dem Bilde: „Diese sehr alte Kopie, welche nach der Malweise von einem „Florentiner herzurühren scheint, ist sehr ungleich, denn der „Kopf der Maria ist ebenso trocken, geistlos und schwer im „Ton, als das Kind schön, lebendig und meisterlich in einem „warmen, klaren und gesättigten Ton gemalt.“ Hienach wäre man versucht, an das Bild zu denken, das Ms. Millar 1770 zu Loretto gesehen. Doch müssen wir offen gestehen, dass diese charakteristischen Vorzüge des Kindes uns durchaus nicht so augenfällig entgegengetreten sind. Das Bild hängt unter den spätern Italienern, kann aber gegen seine Umgebung von ferne nicht aufkommen und macht durchaus den Eindruck einer Kopie. Quatremère de Quinci, der Biograph Raffaels, täuschte sich durchaus nicht über den Thatbestand. In seinem Werk über Raffael erwähnt er das Bild nicht. In der Italienischen Uebersetzung des Longhena aber (Istoria della vita e delle opere di R. S., pag. 172, Note) heisst es: „Io ho omesso di parlare, così mi scriveva da „Parigi l' egregio Quatremère, d' un quadro, conosciuto sotto „il nome della Madonna di Loreto. Il museo di Parigi ne „conserva una bella copia con qualche variazione. Questo „quadro ha 44 pollici di altezza sopra 33 pollici e 9 linee di „larghezza. Esso non è della prima maniera di Raffaello: e „siccome si è molto annerito, si presume che v' abbia lavorato „Giulio Romano. Il sig. Richomme uno de' nostri migliori in„tagliatori lo ha inciso.“ Das Buch erschien schon 1829. Aber erst das öffentlich abgegebene Urtheil Waagens vermochte die Verwaltung des Museum, seit 1848 den Titel „Raphaël“ in den richtigeren „d'après Raphaello“ umzuwandeln und der Katalog macht noch folgendes weitere Zugeständniss: „En 1847, on exposa Rue Pinon, dans le local „de l'ancienne mairie du deuxième arrondissement, une copie „supérieure à celle du musée.“

Das Bild misst in der Höhe 1 Mtr. 21 C., in der Breite 0 Mtr. 91 C. und ist gestochen von Villerey für die Gallerie Filhol in 8 und von Gerault. — (Pass. a.)

4. Der Marchese Spinola hatte in seinem Palast zu Genua ein Bild, das er für das Original hielt (oder ausgab) und als solches 1847 an Karl Albert von Sardinien verkaufte. — Wahrscheinlich das Bild aus Palazzo Brignole in Genua. — Ob ausser Turin sonst noch ein Mensch das Bild für ein Original halte, ist mir nicht bekannt. — (Pass. o.)

5. Passavant berichtet: „Bei Hrn. Charles Laird Wigram „sah ich in Berlin ein schönes Exemplar, welches in der Art „des Siciolante di Sermoneta behandelt ist. Das bläuliche „Gewand hat dünn aufgetragene bräunliche Schatten. Die „Finger des Kindes sind lang und stark. Die Pinselführung „in der Carnation ist etwas glatt und nicht frei, besonders „bei dem Joseph. Der Besitzer glaubt bestimmt, dass es das „Bild aus dem Schatze von Loretto sei.“ Die Französische Ausgabe fügt noch die Bemerkung bei: „Le colorit vert de „la draperie rappelle la couleur des peintres de Ferrare. — „On assurait que le tableau, présenté comme original, pro„venait de Lorette.“ Ist die Provenienz von Loretto richtig, so ist das der beste Beweis gegen die Originalität. — (Pass. p.)

6. Weiter erwähnt Passavant ein Exemplar: „In der „Gallerie Campana, des Direktors des Monte Pietà zu „Rom. Derselbe glaube das Original zu besitzen, es sei aber „nur eine unbedeutende Kopie.“ Seither ist das Museum Campana bekanntlich an die Römische Regierung übergegangen und von dieser an Napoleon III. verkauft worden, der es im Louvre aufstellte. Unter den ausgestellten Bildern befindet sich aber eine solche Komposition nicht und man hat keine Ursache, unter den ausgeschossenen irgend welche Meisterwerke zu vermuthen (s. das Verfahren bei der Auswahl in der Notice des tableaux du musée Napoléon III. exposés dans

les salles de la colonnade au Louvre par M. F. Reiset im Vorbericht). — (Pass. t.)

7. Im Juli 1857 brachten die Zeitungen, zuerst die Morning Post, dann das Giornale officiale di Roma und die Allgemeine Augsburger Zeitung, unterm 30. Juli folgende Nachricht:

Im Frühjahr brachte Sir Walter Kennedy Laurie aus Florenz ein Exemplar der Madonna di Loretto nach Rom und stellte es hier in der Akademie von San Luca zur Begutachtung aus. Sämmtliche Professoren der Abtheilung für Malerei prüften es und gaben folgendes einstimmige Urtheil ab, das wir im Französischen Wortlaut bei Passavant finden:

Rome le 3 juin 1857

„Le signor commendatore, le président et les professeurs „de la classe de peinture, se sont réunis pour examiner le „tableau soumis à leur appréciation par le chevalier Walter „Kennedy Laurie, représentant la Sainte Vierge (demi-figure) „ayant devant elle, reposant sur un linge, l'enfant divin, qui „cherche avec amour à embrasser sa mère, tandis que de ses „deux mains elle soulève le voile qui le recouvre, Saint Jo- „seph, qui est derrière à gauche, regardant avec admiration „etc. Les professeurs expriment à l'unanimité l'opinion que „le tableau est de Raphael d'Urbino et de sa meilleure épo- „que et qu'il est dans un état parfait de conservation à l'ex- „ception de quelques parties évidemment restaurées par une „personne sans aucune capacité. Cette œuvre est tellement „remarquable que les professeurs expriment le désir qu'elle „puisse être ajoutée aux richesses artistiques dont Rome est „déjà en possession.

„Pietro Tenerani, président, Filippo Agricola, Tomaso „Minardi, Ferdinando Cavalleri, Francesco Caglietti, Francesco „Podesti, Natale Costa, Alessandro Capotti, Niccola Consoni, „Paolo Mercuri, Salvatore Betti, professeur et secrétaire per- „pétuel."

Auf diese Erklärung hin gelangte Kardinal Antonelli mit dem dringenden Ansuchen an M. Laurie, das Gemälde dem päpstlichen Stuhl zu überlassen, aber M. Laurie behielt es für sich. Der Französische Uebersetzer Passavants ist geneigt, in der ganzen Publikation, wie sie die Zeitungen durchlief, ein Manöver eines Spekulanten zu sehen. Allein Passavant selbst fügt bei: „Nach einer mir schon früher von Sir Charles „Eastlake, dem Direktor der Nationalgallerie in London, ge„machten Mittheilung ist dieses Gemälde sehr schön und ganz „in der Art Raffaels behandelt. Auffallend sei nur das etwas „stark zurücktretende Kinn der Maria, welche Eigenschaft „sich jedoch bei allen bis jetzt bekannten Kopien gleichfalls „mehr oder weniger wieder findet. Er sah das Gemälde bei „der Wittwe des Cav. Lawrie, welche schon seit längerer „Zeit in dessen Besitz war.“ Die Uebersetzung verändert, ich weiss nicht mit was für Grund, den letzten Satz dahin: „Ce tableau étant depuis bien des années dans la possession „de la famille de cette dame, ne saurait être par consé„quent celui qu'on voyait autrefois à Lorette.“ Es wird nirgends angegeben, aus welcher Familie Ms. Lawrie stamme.

Es sind uns Nachrichten über dieses Bild zugegangen, wonach es hoch über allen andern bekannten Exemplaren stünde und, stellenweise wenigstens, von Raffaels eigner Hand wäre, so dass man in demselben die Tafel erblicken dürfte, die Vasari's Bewunderung in so hohem Maasse erregte.

Das neueste Urtheil über das Florentinerbild begegnet uns bei dem als Raffaelforscher bekannten F. A. Gruyer. Derselbe schreibt in seinen Vierges de Raphael, 1869. Tome III, pag. 321, Note 4: „Nous avons vu avec le plus grand intérêt „le tableau de M. Lauri à Florence. C'est une œuvre d'une „grande valeur, mais dans laquelle il nous paraît difficile de „reconnaître la main de Raphaël. La Vierge est trop jolie pour „être belle de cette beauté simple et puissante que comprenait „le Sanzio. Le visage est charmant, mais trop rond; les traits

„sont d'un dessin qui laisse à désirer; ils sont d'ailleurs sans „élévation comme style, d'une expression presque effacée, et „ne disent rien de cette grande tristesse qui se fait jour au „milieu des joies maternelles dans les Vierges vraiment peintes „par Raphaël. Je ne parle pas de la main droite (celle qui „soulève le voile), dont la forme est loin d'être parfaite; Ra-„phaël, dans les mains surtout, n'est point irréprochable. Mais „la draperie de la robe est lourdement traitée, on pourrait „même ajouter maladroitement agencée, et cela n'est pas du „fait de Raphaël. Il en faudrait dire autant du manteau. L'en-„fant Jésus, de son côté, quoiqu'il soit admirable au point de „vue de la nature, ne manifeste en rien sa divinité. Le St. „Joseph est beaucoup plus apparent que dans la plupart des „autres exemplaires de cette Sainte Famille; mais il ne rend pas „cette grandeur mystérieuse que Raphaël a toujours cherchée „dans l'époux de la Vierge. La couleur enfin de ce tableau, „toute séduisante qu'elle est, ne rappelle point celle du maître. „Elle a un éclat qui n'est pas dans les habitudes de Raphaël, „et manque en même temps de cette solidité qui lui est parti-„culière. Elle fait songer à la copie du portrait de Jules II „que possède la galerie Corsini à Rome, et comme cette ré-„pétition est attribuée au Fattore, on se demande si le Fattore „aussi n'aurait pas peint le tableau appartenant à M. Lauri. „Quelque séduisante que soit cette peinture, je lui préfère le „tableau du Louvre, qui n'est, personne n'en doute, qu'une „répétition, mais qui, vu le caractère austère et grandiose qu'il „conserve, doit avoir été plus voisin de l'original. La Vierge „de Lorette, qui fut l'objet d'un enthousiasme populaire et d'une „dévotion universelle, a dû porter l'empreinte de la grandeur „et de la divinité. Or, ce calme et cette sérénité grandioses, „qui sont une des parties les plus inaccessibles des œuvres „mêmes de Raphaël, on les retrouve jusqu'à un certain point „dans le tableau du Louvre, et l'on ne les ressent point devant „le tableau de M. Lauri."

Wir müssen dem Leser überlassen, ob ihm dieses Urtheil einen mehr künstlerischen oder theologischen Eindruck macht. Zu notiren ist aber, dass Gruyer, nachdem er zuerst „le tableau de M. Lauri“ erwähnt, und ihm die mitgetheilte Anmerkung gewidmet, zwei Zeilen weiter unten als ein neues dasjenige anführt „en la pòssession de Sir Walter Kennedy“. Zu diesem groben Irrthume verführte ihn wohl die Französische Ausgabe des Passavant. Denn während Passavant im Text redet von der „Copie appartenante à la Veuve de feu le chevalier Laurie à Florence“, die Sir Charles Eastlake gesehen und beurtheilt habe, fügt der Uebersetzer in einer Note an ganz anderer Stelle jenes oben mitgetheilte Urtheil der Akademie von St. Luca über das Bild des „Chevalier Walter Kennedy Laurie“ an!!

Das Bild misst 5 Palm 1 Zoll römisch in die Höhe, 3 Palm 4½ Zoll in die Breite. (Pass. III. 182.)

8. Kurz nach Bekanntwerden des Florentiner Bildes wurde man noch auf ein anderes Exemplar aufmerksam, das gleichfalls Ansprüche auf Originalität erhob. Passavant schreibt darüber (III. 183):

„Das Deutsche Kunstblatt“ vom 3. September 1857 berichtet, „dass bei der im Juli des Jahrs stattgehabten Ausstel-„lung historischer Cartons in Meiningen auch ein ausge-„zeichnetes Gemälde jener h. Familie den Kunstfreunden zu „näherer Kenntniss gelangt sei und gibt darüber ausführlichen „Bericht, dem wir Folgendes entnehmen:

„Das Bild ist auf Holz gemalt, misst 3′ 5″ 8‴ Höhe auf „2 6″ 2‴ Breite. Der Brigadegeneral, nachheriger Divisions-„general Jacques Alexandre François Alix, Graf von Freuden-„thal brachte das Gemälde aus Italien nach Paris und übergab „es einem dortigen Bilderhersteller, welcher mancherlei Ver-„unstaltungen an demselben angerichtet, namentlich die gol-„denen Reife der Heiligenscheine weggenommen und das Ge-„wand der Maria mennigroth übermalt habe. General Alix

„trat 1808 in westphälische Dienste und übergab sein Bild „dem bekannten Maler Ludwig Hummel, später (1825) Di„rektor der Akademie der bildenden Künste in Kassel, zur „Aufbewahrung. Nachdem am 30. September 1813 der Ge„neral capitulirte und schleunigst von Kassel abziehen musste, „blieb das Bild in Hummels treuer Obhut. Dort sah es der „Kurprinz, später Kurfürst Wilhelm II., und seine kunst„liebende Gemahlin Auguste, und erhielt Hummel, der sich „damals nach Paris begab, von Ersterm den Auftrag, wo„möglich den Ankauf des Bildes vom General Alix zu ver„mitteln. Diess gelang nach Wunsch und nun schenkte der „Kurprinz das Gemälde seiner Gemahlin, der Grossmutter „des Erbprinzen Georg von Sachsen-Meiningen, von der es „dessen Tochter, die Herzogin Maria von Sachsen-Meiningen „erbte. Die Kurfürstin Auguste von Hessen, königl. Prin„zessin von Preussen, liess das Bild erst im Schlosse zu Kas„sel, später in dem zu Fulda aufhängen. Gegenwärtig ziert „es für gewöhnlich das Zimmer der Herzogin im Residenz„schloss zu Meiningen. Da sich die Tafel des Bildes wieder„holt stark geworfen hat, wurde es mehrmals restaurirt."

Nach uns zugekommenen Nachrichten wird indess vom jetzigen Besitzer die Originalität des Bildes aufgegeben. Vgl. eine andere darauf bezügliche Notiz im folgenden Abschnitt.

9. Der Signor Ant. Tortèlla in Verona erstund vor ungefähr sechs Jahren von einem Bilderhändler in Mantua um ganz geringen Preis ein Bild, das ganz mit Staub und Moder bedeckt war. Die Restauration that auch bei diesem Bilde Wunder, so dass Herr Professor Blaas in Wien dem Besitzer ein Zeugniss ausstellte, er erkenne darin das Original Raffaels (Förster, Raffael I. 319, II. 331). Das Bild war 1868 in Paris und ich erfahre aus gefälliger Mittheilung von dorther, es sei sehr verdorben, eine Beurtheilung daher kaum mehr

zulässig. Uebrigens sei es auf Leinwand, was unter allen Umständen ein übles Zeichen ist.

10. Das Bild auf Kyburg behandeln wir, weil uns viel Material über dasselbe zu Gebote steht, im folgenden Abschnitt besonders.

Neben diesen zehn Exemplaren, die seit Anfang dieses Jahrhunderts als Originale auftauchten, giebt es nun aber noch eine ungleich grössere Reihe anderer, die diesen Anspruch nicht erheben, und die wir, so weit wir von denselben Kunde erhalten haben, hier anschliessen.

11. Die schon genannte Kopie des Nucci in San Agostino zu Rom. (Pass. i.)

12. Die schon genannte Madonna di Sassoferrato in der Brera zu Mailand. (Pass. f.)

13. Die schon genannte Madonna aus der Gallerie Orleans, jetzt in England, wenn nicht auf den Kontinent zurückgewandert (und hier unter fremdem Namen spuckend). (Pass. b.)

14. Das schon genannte Bild in Fermo, das Pungileoni wie es scheint in diesem Jahrhundert noch sah.

15. Das schon genannte Bild aus Monte Cassino im Museum zu Neapel. (Pass. l.)

16. Die schon genannte Kopie in der Gallerie des Herzogs von Marlborough zu Blenheim. (Pass. d.)

17. „Richomme fertigte nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1813 einen Stich in gross 4 nach einer von „ihm in Rom gemachten Zeichnung. Das Bild wurde dem „Giulio Romano zugeschrieben. Siehe Stuttgarter Kunstblatt vom 20. Dezember 1820.“ (Pass. e.)

Indess sagt Quatremère de Quinci in einem Briefe an Longhena, Richomme habe seinen Stich nach dem Louvrebild gemacht. (Istoria della Vita e delle opere di R. S., pag. 172, Note.) Diessfalls also vielleicht identisch mit No. 3.

18. „In der Gallerie Miles in Leight Court bei Bristol: „vorzüglich schönes Exemplar, aber ohne Josef, auf Holz ge- „malt.“ (Pass. e.)

Waagen (Kunstwerke und Künstler in England II., 352) berichtet darüber (1835 — gedruckt 1838):

„Maria hebt den Schleier von dem erwachten Kinde, wel- „ches in lebhafter Bewegung zu ihr verlangt. Halbe, lebens- „grosse Figur. Die Komposition stimmt ganz mit der des „berühmten Bildes von Loretto überein, welches, von den „Franzosen nach Paris gebracht, seit der Restauration ver- „schollen ist. Nur fehlt hier der Josef. Von den mir „bekannten Exemplaren dieses Bildes ist es bei Wei- „tem das vorzüglichste, und übertrifft z. B. um Vieles „die alte Kopie, welche man unter Karl X. für die „Gallerie des Louvre als Original gekauft hat. Das „Kind ist von grösster Schönheit, und hat alle Eigenthümlich- „keiten Raffaels, die grösste Lebendigkeit, die fein gefühlte „Zeichnung, die röthlichen Extremitäten. Die Maria hat mehr „als irgend eine andere Raffaels ein porträtartiges Ansehen, „doch sind die Züge sehr fein. Die Färbung ist durchgängig, „selbst in den Halbschatten äusserst klar. Es ist auf Holz „gemalt.“

Merkwürdig ist, dass sich in derselben Gallerie noch ein Exemplar des Portraits Julius befindet, das Waagen „höchst „vorzüglich, von meisterhafter Behandlung“ nennt. — Auch in der Gallerie Orleans war neben der Madonna von Loretto noch ein Exemplar des Pabstbildes.

19. „In der Gallerie des Kardinal Fesch in Rom „eine gute Kopie aus Raffaels Schule. Die Karnation ist etwas „ziegelroth.“ (Pass. g.) Seither hat man nichts mehr von dem Bilde gehört; es mag unter anderm Namen vielleicht in die- sem Verzeichniss kompariren.

20. „Im Zimmer der Konservatoren auf dem Kapitol zu Rom. Es ist eine mittelmässige Kopie.“ (Pass. h.) Ich habe keine Erinnerung mehr an dieselbe.

21. „In der Sammlung des Cavaliere Carmine Lanzelotti in Neapel. Kopie aus der Schule, aber etwas hart „in den Umrissen.“ (Pass. k.) Pungileoni beschreibt das Bild wie folgt: „Una B. Vergine, che scuopre il bambino „disteso a dormire col battista che lo sta contemplando da „uno lato e S. Giuseppe dal altro di palme 4 di altezza e 3 „di lunghezza. L' egregio S. Cavaliere Carmine Lanzelotti „scrivemi alli 18— del 1820 quanto segue: fra le altre cosette „mie — — tavola rappresentante la sagra famiglia di Raffaello, „il cui originale era in Loretto. Io lo credo da Giulio Romano con qualche variazione dal maestro. Al dietro della „tavola è scritto: Legato del Signor Principe Borghese alla „Signora Costanza Eleonora.“

22. Ebenfalls in Neapel in den Studi, in der Sammlung des Prinzen von Salerno, ist ein Exemplar, das uns nicht näher beschrieben wird (Kugler). Vielleicht das Vorige.

23. „In der Sammlung des russischen Gesandten von „Canicoff in Dresden war eine gute Kopie, welche dem „B. Garofalo zugeschrieben wurde.“ (Pass. m.)

24. „Eine brave Kopie hängt im Zimmer der Regtbank „des Stadthauses zu Harlem.“ (Pass. q.) Die Französische Uebersetzung sagt umgekehrt une copie médiocre.

25. „Eine alte Copie besass auch der Bildhauer Byström „in Stockholm, doch ist sie nicht ausgezeichnet.“ (Pass. r.)

26. „Eine Benutzung dieser Komposition, mit Hinzufügung „eines Engels oben links, befindet sich in einer Seitenkapelle „der Kathedrale zu Avila in Spanien. Es ist ein tüchtig „gemaltes Bild und wie es scheint, von einem spanischen „Maler des 16. Jahrhunderts ausgeführt. (Pass. s.)

Es ist auffallend, wie frühe schon die Mode aufkam, diese so schön geschlossene Komposition durch Hinzufügung von

Engeln noch zu verbessern, offenbar um ihr mehr den Charakter eines Kultusbildes zu geben. Uebrigens sieht man, wie schwer Raffael hatte, es den Leuten mit den Engeln zu treffen. Bei der h. Familie in München malte er Engel in der Luft. Man kratzte sie weg. Hier brachte er, aus guten Gründen, keine Engel an. Man fügte also welche bei.

27. „Beim Herzog von Aumale in Chiswick bei „London. Ein schönes Exemplar, das von einem Schüler „Raffaels herzurühren scheine und durch sein sehr helles „Kolorit auffalle.“ (Pass. u.) Da diese Sammlung erst seit dem Jahre 1848 entstund, ist das Bild vielleicht eines der schon aufgezählten, und hat nur den Besitzer gewechselt.

28. „In der Gallerie zu Brüssel. Dieses Exemplar „sei sehr gering.“ (Pass. v.)

29. In der Gallerie zu Schleissheim soll eine sehr mittelmässige Kopie sein; jedenfalls also so gering, dass man sie nicht in die Münchener Pinakothek aufnahm. Der Maler Obrist nahm wieder eine Kopie von derselben.

30. Ebenfalls von geringer Qualität soll die im Museum zu Stuttgart sein. König Wilhelm kaufte sie 1864 vom Bilderhändler Minnig, der sie auf dem Dachboden des Residenzschlosses zu Oldenburg entdeckt haben will (vielleicht aber aus der Schweiz hat).

Mit diesen 30 Nummern sind nun aber die Exemplare der Madonna von Loretto noch nicht erschöpft. In Paris stehen, wie man mir von dort schreibt, sehr häufig solche zum Verkauf aus. Eines derselben, und zwar ein sehr vorzügliches, erwähnte also auch der Katalog des Louvre. (S. oben pag. 70.) Und so eben erfahre ich aus gefälliger Mittheilung, dass in Mailand noch eine Kopie existirt und dass in Bologna diesen Augenblick sogar zwei Exemplare verkäuflich sind, eines davon in der Pinakothek ausgestellt.

VI. Das Bild auf Kyburg.

Im Dezember 1862 erwarb Herr Oberstlieutenant Pfau in Winterthur sein Bild. Im Frühjahr 1863 verbreitete sich die Nachricht hievon in den öffentlichen Blättern. Herr Pfau lud Jedermann ein, von seiner Erwerbung Einsicht zu nehmen. Der Verfasser sah die Madonna zu wiederholten Malen, zuerst den 11. August 1864 zu Winterthur, dann den 15. Juni 1865 und noch einmal im Sommer 1866 auf Schloss Kyburg, wohin Herr Oberst Pfau unterdessen übergesiedelt war und wo er seine Gallerie in würdiger Weise aufgestellt hat.

Wir reden nun etwas ausführlicher von diesem Exemplar, und zwar zuerst von dem Thatbestand des Bildes, führen dann einige Urtheile über dasselbe an und prüfen zum Schluss seine Provenienz.

Der Thatbestand.

Das Bild in seinem damaligen Zustande ist uns noch sehr genau erinnerlich: der unmittelbare Eindruck war der eines vorzüglich schönen Bildes aus der besten Zeit, das aber durch Uebermalungen sehr gelitten hatte. Das Ganze hatte, abweichend von seiner jetzigen Erscheinung, einen sehr bräunlichen Ton. Im Kopf der Madonna waren stark übermalte Partien. Die rechte Wange und der Hals waren durch dicke aufgemalte Schattenmassen, die tief in die Conturen einschnitten, völlig entstellt, der Hals zudem von röthlicher Farbe, steif und farblos wie ein Brett. Die Brust und die linke Hand erschienen wunderlich ungeschickt verzeichnet und auch das Kind von fremder Hand überarbeitet. Auffallend war ferner das Missverhältniss im Format, indem über dem Haupt der Maria ein mehr als fusshoher leerer Raum zwecklos aufstieg, während unten das Kind an den Rand des Bildes anstiess und wie auf dem Rahmen auflag. Indess je länger man sich in das Bild vertiefte, desto mächtiger wirkte es, und man ge-

wann die Ueberzeugung, man stehe einem Kapitalwerk gegenüber — möge es nun gemalt und übermalt haben wer da wolle. Einen bestimmten Namen zu nennen war aber im damaligen Zustande kaum möglich. In diesem Sinn äusserte sich z. B. auch Herr Professor Lübke, während Herr Professor Friedrich Vischer, wie Herr Pfau mir mittheilt, schon damals seine Ueberzeugung dahin aussprach, das Bild könne von keinem Andern als von Raffael sein.

Die angeführten Umstände liessen eine sachverständige Untersuchung resp. Restauration des Bildes wünschbar erscheinen und im Dezember 1866 schickte Herr Oberst Pfau die Madonna an Herrn Galleriedirektor Eigner in Augsburg, um sie prüfen und wenn möglich herstellen zu lassen. Die Restauratien dauerte bis Juli 1867 und lieferte die überraschendsten Resultate. Wir sind im Falle, den Originalbericht des Herrn Eigner über diese Restauration hier in extenso mitzutheilen und fügen nur noch bei, dass wir im Sommer 1868 das Vergnügen hatten, mit Herrn Eigner auf Kyburg zusammenzutreffen und mit ihm vor dem Bilde selbst eingehende Rücksprache zu nehmen.

Herr Eigner schreibt an Herrn Oberst Pfau während der Restaurationsarbeit:

„Ich bin nun in der Lage, ein begründetes Urtheil über „die Originalität des Bildes Ihnen abgeben zu können, nach- „dem ich dasselbe ganz durchaus von dem lackartigen Fir- „niss und der pfuscherhaften Uebermalung gereinigt habe. Ich „habe nun die volle Ueberzeugung gewonnen, dass dieses „Bild das ächte Originalgemälde des grossen göttlichen „Raphaels ist.

„Da Sie mir die volle Freiheit gewährten, alles Unächte „von dem Originale zu scheiden, so habe ich mit allem Auf- „wande von Kunsttechnik, wissenschaftlicher Erfahrung und „Meisterkenntniss alles fremdartig Erkannte von der Original-

„farbenoberfläche chemisch gelöst und entfernt. Ich kann Ihnen
„meine Freude nicht schildern, die mich packte, als sich der
„Kopf der Madonna wundervoll aus der Uebertünchung heraus-
„schälte. Ueber drei Linien war auf der rechten verkürzten
„Seite der schwarze Grund über die Originalkontur hinein-
„gemalt, wodurch die Stirne früher zu breit erschien und diese
„verkürzte rechte Seite als verzeichnet hervortrat und dadurch
„gerechte Zweifel, trotz dem wundervoll gezeichneten und
„modellirten Christkinde, sogar bei dem Kenner, an der Ori-
„ginalität des Bildes erregte. Dieser Fehler nun verschwand
„und der Kopf der Madonna, als ein schönes Oval, erscheint
„des grossen Meisters würdig! Weiters gewann derselbe,
„dass der tiefbraune fuchsige Schatten, als spätere Lasur, ent-
„fernt wurde, und die ins Grauliche spielende Modellirung
„der Farbenübergänge der Wange, des Kinns und der Stirne,
„welche Farbennüance dem Raphaelischen Kolorite eigen ist,
„zwar durch dummes Verputzen beschädigt, wieder unter dieser
„Schmiere erschien. Am allermeisten überraschte mich der
„Hals, welcher eine ganz andere Neigung und neue Form
„erhielt, indem der Pfahlartige dem Graziösgebogenen weichen
„musste. Zugleich kamen am Hals mehrere eingebohrte
„Löcher zum Vorschein, in deren einem noch ein messingener
„Stift sich befand, vermuthlich zur Befestigung eines kost-
„baren Schmuckes; ferner rechts eine Haarlocke. Desgleichen
„war eine Stelle fingerdick vom Linnen anfangend durch das
„linke Bein des Kindes bis zur Brust der Madonna aufstei-
„gend, einen langen Streifen bildend, ganz tief in das Holz
„hinein verkohlt, wohl herrührend von einer brennenden Kerze,
„die am Altar umgefallen, das Bild berührte und verbrannte.
„Das Kleid der Madonna war durchaus mit rother Lackfarbe
„dick überzogen, allein bei Herabnahme derselben, besonders
„vorn auf der Brust, die früher glatt und unausgebildet er-
„schien, zeigte sich die Wirkung der hervorgerufenen Origi-
„nalität in ihrer ganzen Herrlichkeit. Die Farbe erschien

„leuchtend (kirschroth) hell, die Falten traten wundervoll mo-
„tivirt höher und bis in die feinern Brüche und Verästungen
„hervor. Der jungfräulich voll gewölbte Busen trat in die
„Höhe mit dem denselben verhüllenden Gefälte. Kurz, das
„Kleid trat in vollkommene Harmonie der Farbe der Karnation.
„Nach Abnahme des alten Firnisses vom Jesusknaben hatte
„ich die Freude, dass der Originalzustand rein und unver-
„dorben hervortrat bis auf den linken Fuss, durch dessen
„untern Theil bis zum Busen der Madonna reichend ein weiss
„ausgekitteter Sprung erschien (siehe oben). Um dessen Ueber-
„malung zu verdecken, wurde der ganze Waden überschmiert.
„Nachdem durch die Abnahme des verdunkelten Firnisses das
„Fleischkolorit des Knaben wundervoll klar und leuchtend
„dem Auge reizend erschienen war, zeigte sich die übertünchte
„Farbe des Fusses ledern und auffallend, so dass ich ge-
„zwungen war, auch diese Uebermalung fortzuschaffen und
„die Freude erhielt, dass die Originalfarbe unverdorben unter
„dieser Decke bis auf den weiss zugekitteten Sprung lag.
„Der Kopf des h. Joseph und die Hände kamen unversehrt
„unter dem Firniss hervor und machen ebenfalls eine grössere
„Wirkung. Der Mantel der Madonna war übermalt und kam
„in schönerem Faltenwurf und seinem graubläulichen origi-
„nalen Farbenton ebenfalls ans Tageslicht. Die Hand der
„Madonna, welche den Schleier hält, erhielt eine auffallend
„korrektere Zeichnung. Die Nimbusringe, welche ob den drei
„Köpfen sich befinden, sind unächt und gehen als Ueber-
„malung sehr leicht davon. Zudem waren sie roh gemacht
„und die Farbe war einer spätern Zeit angehörig. Der beste
„Beweis ihrer Unächtheit ist: dass nach Abnahme des Fir-
„nisses und der Uebermalung drei Strahlenbüschel oben und
„zu beiden Seiten des Hauptes des Christkindes, von ächtem
„Gold aufgetragen, zum Vorschein kamen. Dieses Gold ist
„stark von Raphaels Hand aufgetragen und sehr dauer-
„haft, obwohl es etwas durch starkes Putzen gelitten hat.

„Somit ist auch diese Frage entschieden und spricht für die „Originalität des Bildes.

„Nun komme ich noch zu einer wichtigen Sache. Bei „genauer Untersuchung fand ich, dass über vier starke Finger „breit das Bild von einem Restaurateur erhöht worden war. „Während die Holzfasern der Tafel nach der Länge des Brettes „von unten nach oben laufen, ist das oben angesetzte Stück „ein Querholz, das der Länge nach auf das Hirnholz aufge-„leimt und mit Schwalbenschwänzen verbunden wurde. Das „ganze Stück ist neu grundirt und mit künstlicher Fortsetzung „der Falten des Vorhanges dunkel übermalt worden. Offen-„bar war dieses Querholz früher unten am Bilde befestigt, „und ist dann aus irgend einem Grunde nach oben versetzt „worden. Wie Sie vermuthet, zeigte sich nach Abnahme „der Vorhangübermalung dieses Querholzes das Linnen in „Originalfarbe, obwohl beschädigt. Das Bild hat durch die „Rückversetzung ungemein gewonnen, besonders das Christ-„kind, das jetzt um so freier und erhöhter in seiner Lage „erscheint.“

Jetzt ist das fragliche Stück wieder unten angefügt und das ganze Bild harmonisch und glänzend restaurirt. Von all den genannten, so tiefgreifenden Veränderungen keine Spur mehr. Der Hals, als hätte er nie die mindeste Berührung erlitten, geschweige dass er je von Nägeln angebohrt gewesen wäre. Auch die ganz verkohlte Mittelpartie bis zum Oberkörper hinauf erscheint in völliger Uebereinstimmung mit dem Uebrigen. Nur die in diesem Theil gelegene linke Hand, die das eine Ende des Schleiers hält, hat Rundung und Modellirung verloren und sieht eher wie eine hölzerne, als wie eine lebendige Hand aus.

Das ist das Eignerische Restaurationsverfahren, dessen Grundsatz es ist: Mit möglichster Benutzung der noch erkennbaren alten Theile ein Bild wieder so herzustellen, wie es unmittelbar nach der Vollendung durch

den Meister ausgesehen haben müsse, und dessen Triumph darin besteht, wenn der Beschauer Altes und Neues nicht mehr unterscheiden kann. Jedermann, der in München gewesen, und die dortigen altdeutschen Gemälde gesehen, kennt diese Manier. Und noch ganz neuerlich sahen wir ein Meisterstück dieser Art von Restauration in Solothurn, an der Holbeinischen Madonna ausgeführt. In welchem Zustand diese gewesen sein muss, mag man aus folgenden Mittheilungen entnehmen, die mir Herr Zetter, der Entdecker und Besitzer des Bildes machte: Die Tafel stammte aus der Kirche zu Grenichen und lag in einem mit ihr zusammenhängenden Gang. Sie diente, über zwei Böcke gelegt, den Maurern, die einen Gang auszuweissen hatten, als Gerüst, so nämlich, dass das Bild nach oben lag, die Maurer also mit ihren Schuhen und Nägeln auf demselben stunden und herumrutschten. Einzelne Theile der Bildfläche waren ganz abgesprungen und abgefallen, oder von Würmern zerfressen, die rechte untere Ecke endlich bis weit hinauf in's Bild gar nicht mehr vorhanden. Und dieses Bild hat Herr Eigner ebenfalls wieder so hergestellt, dass es schon eines ziemlich kundigen Blickes bedarf, um die Restaurationen, namentlich im Kopf der Madonna, zu unterscheiden. Die fehlende Ecke aber ist so täuschend ergänzt, dass wir, vom Besitzer auf diesen Umstand aufmerksam gemacht, doch mit aller Anstrengung keinen Unterschied zwischen dem alten und neuen Theile (es ist der Bischofsmantel des heiligen Martin) entdecken konnten.

Um nun auf das Kyburger Bild zurückzukommen, so lässt sich unsers Erachtens durchaus nicht läugnen, dass es nach seiner Restauration durch Herrn Eigner ein Aussehen gewonnen, das an die besten Oelbilder Raffaels aus dieser Epoche erinnert. Raffaels Technik ist bekannt und namentlich in der Karnation sehr bestimmt. Passavant charakterisirt sie für diese Periode folgendermassen (II. 146): „Er hielt dieselbe sehr

„klar in den Schatten, röthlich in den Uebergängen und fast „weiss in den Lichtern, um bei dünner Uebermalung fast „lasurmässig dem Ton eine tiefere Färbung zu geben und „hiedurch eine leuchtende Wirkung hervorzubringen.“ Ganz übereinstimmend Ruhmor: „Endlich scheint selbst jene Eigen- „thümlichkeit seiner Palette, der weissliche Grundton in den „Lichtern seiner Karnation, der Vorbereitung seiner Gemälde „anzugehören: denn in solchen, deren Oberfläche nicht „angegriffen ist, verdecken ihn wärmere Tinten, denen er „als Unterlage ein erfreuliches Licht verleiht.“ (Italienische Forschungen III., 17). Und pag. 37 spricht er sich bestimmt dahin aus, „dass jene weisslichen, doch lichtvollen Töne der „Karnation unter den sparsamen äussern Kennzeichen Ra- „phaelischer Gemälde das standhafteste, untrüglichste sein „möchten.“

Gerade das sind auch die Merkmale des Kyburger Bildes: Die weisslichen Lichter und röthlichen Uebergänge im Gesicht der Maria und beim Kinde, die Klarheit und Durchsichtigkeit der Schatten im Gesicht des Josef und in den Gewändern, endlich die leuchtende Farbenwirkung des Ganzen.

Nach dem Eignerischen Restaurationsberichte traten alle diese Merkmale Raffaelischer Technik unter den Uebermalungen hervor, die man nur zu entfernen brauchte, um das Bild wieder in ursprünglicher Frische und in seiner ganzen Originalität vor sich zu haben. Vgl. namentlich die bezeichnende Stelle: „Nachdem durch die Abnahme des verdunkelten „Firnisses das Fleischkolorit des Knaben wundervoll „klar und leuchtend dem Auge erschienen war, zeigte „sich die übertünchte Farbe des Fusses ledern und auffallend, „so dass ich gezwungen war, auch diese Uebermalung fort „zu schaffen und die Freude erhielt, dass die Originalfarbe „unverdorben unter dieser Decke bis auf den weiss zu- „gekitteten Sprung lag.“ Das Verdienst des Restaurators bestund also in der überaus grossen Gewissenhaftigkeit und

Geschicklichkeit, mit der er verstund diese fremden, störenden Zuthaten zu entfernen, die darunter liegenden unverdorbenen Theile aufzudecken und die mangelnden Stellen in Uebereinstimmung mit denselben herzustellen. Seine Thätigkeit war also eine bloss und ausschliesslich konservirende. Eben das ist auch die immer und bestimmt ausgesprochene Ueberzeugung des Hrn. Oberst Pfau.

Allein auch dem völligen Laien in der Kunsttechnik müssen sich ernste Bedenken gegen diese Darstellung aufdrängen — Bedenken, die ich meinem verehrten Freunde nicht verschwiegen habe und die ich auch hier zu äussern nicht umhin kann.

1. Es ist ungedenkbar, dass man ohne zwingende Gründe, nur aus Leichtsinn, oder andern übermalten Stellen zu Liebe wohl erhaltene „unverdorbene“, „wundervoll klar und leuchtende“ Parthien eines solchen Bildes mit fremden Farben oder mit dunkeln, das ganze Aussehen störenden Firnissen überschmiert hätte. Vielmehr wird wohl jede Ueberschmierung eines alten Bildes auf eine beschädigte Stelle deuten, die man durch Uebermalung mit fremden Farben oder durch Auflegen von dunkeln Firnissen zu verdecken suchte.

2. Wenn Stellen, die zugestandenermaassen ganz von Herrn Eigner's Hand herrühren — in unserm Bilde der verkohlte, früher mit Kitt ausgefüllte Streifen in der Mitte, die von Stiften eingebohrten Löcher im Halse — in vollständiger Harmonie stehen mit den übrigen Theilen des Bildes, so dass ein Unterschied zwischen diesen neuen und den alten Stellen sich nicht mehr erkennen lässt, — so besitzt also Herr Eigner die wunderbare Gabe, ein gegebenes Kolorit auf's Täuschendste nachzuahmen. Die Frage kann also nur sein, wie weit ein solches durch seine Hand gegangenes Bild alt, wie weit aber Eignerisch sei. In diesem Falle: Wie weit verdankt die Madonna ihr raffael-

artiges Aussehen der Werkstatt Raffael's; wie weit aber dem Atelier des Hrn. Eigner?

Meine persönliche unmaassgebliche Meinung hierüber ist folgende: Nach wiederholter einlässlicher Prüfung, zu der Hr. Oberst Pfau bereitwilligst alle Gelegenheit bot, stellte sich mir der Eindruck fest, dass der Kopf des Josef, der Obertheil des Kindes, die graziöse, fast zu graziöse, rechte Hand der Madonna und vielleicht einige Parthien in ihrem Gesichte mehr oder minder ursprünglich erhalten und ungefähr so verblieben seien, wie man sie vor der Restauration sah. Soweit also jene oben angeführten Kennzeichen des Raffaelischen Kolorites in diesen Theilen zum Vorschein kommen, mag man sie als Zeugnisse für den ursprünglich Raffaelischen Charakter des Bildes und als Anhaltspunkte für die Restauration betrachten.

Was nun den Kopf der Madonna betrifft, so ist zu konstatiren, dass der Ausdruck unvergleichlicher Innigkeit und Anmuth, zugleich aber unübertrefflicher Einfachheit, wodurch er uns so Raffaelisch anmuthet, vor der Restauration lange nicht so bestimmt und gewaltig hervortrat, also jedenfalls zum guten Theil ein Verdienst Hrn. Eigners ist. Aber eben so bestimmt glauben wir auch, dass Hr. Eigner diesen Ausdruck nur durch sorgfältigste Benützung der unter den Uebermalungen zu Tage tretenden alten Parthien, durch gewissenhafteste Anlehnung an die Grundlagen der Zeichnung und Modellirung zu Stande brachte. Denn diese Ueberzeugung steht uns fest, dass weder Hr. Eigner noch sonst ein Mensch in der Welt diesen Charakter höchster Einfachheit und Schlichtheit in das Bild hinein zu kopiren oder hinein zu retouschiren vermocht hätte, wenn er nicht ursprünglich darin lag und erkennbar genug erhalten war.

Wir glauben also, dass das Bild auf Kyburg seiner Grundlage nach allerdings auf das Atelier Raffael's zurückweist. Diejenige Frage aber, auf die sowohl

vom Besitzer als auch von der Mehrzahl der Besucher das Hauptgewicht gelegt wird, — ob das Bild das aus Raffaels Hand hervorgegangene Original sei, — scheint uns bei dem durch den Restaurationsbericht konstatirten Thatbestand kaum mehr lösbar zu sein. Indem wir diese Ansicht bis auf bessere Belehrung festhalten und sie mit aller Offenheit aussprechen, kann es uns nur zur Freude gereichen, wenn Fachmänner noch günstigere und bestimmtere Resultate aufzuweisen vermögen.

Da Niemand mehr die Originalität des Pariserbildes aufrecht hält, so kann eine Vergleichung der Madonna auf Kyburg mit demselben an dieser unserer Ansicht auch nichts ändern. Wohl aber mag sie zeigen, wie hoch das Kyburgerbild steht und was wir damit meinen, wenn wir sagen, wir halten dafür, es stamme, wenn nicht von Raffaels Hand, so doch aus Raffaels Atelier.

Jene angeführte, unübertreffliche Einfachheit des Ausdruckes in den Köpfen, die vorzügliche Modellirung der erhaltenen alten Theile, die offenbar von Anfang an dem Bild eigene Harmonie und Leuchtkraft der Farben, das Alles sind ebenso viele Vorzüge der Kyburger Madonna vor der Pariser. Auch in scheinbar geringfügigen Einzelheiten zeigt sich ihre entschiedene Ueberlegenheit. Der Mantel tritt im Pariserbild am linken Arm der Madonna sehr weit zurück, so dass der linke Aermel — keineswegs zu seinem Vortheil — wesentlich grösser wird. Ueber die linke Achsel geht ein sehr stark hervortretendes schwarzes Band, das den Arm unangenehm vom Rumpfe schneidet. Besonders zu bemerken aber ist die Verschiedenheit der rechten Hand. Im Louvre erhebt sie sich wenig über den Arm und sieht schwerfällig und breit aus. Auf Kyburg dagegen ist sie hoch aufgerichtet, was ihr einen graziösen und edlen Ausdruck gibt. Hiezu kommt, dass auf Kyburg der kleine Finger eben dieser rechten Hand allerdings (wie wir es in der Natur sehen) vom Goldfinger

etwas absteht, aber nicht stark, und dass er die gleiche Richtung mit den andern Fingern innehält, nämlich sanft abwärts nach innen gebogen. Im Pariserbild dagegen steht er ganz abweichend von den andern Fingern aufwärts und auswärts, was wesentlich zu dem widrigen Eindruck der ganzen Hand beiträgt. Wir haben diesen Unterschied der Hand und des kleinen Fingers auch auf den Kupferstichen nach den verschiedenen Exemplaren verfolgt und dabei gefunden: Gerade der älteste Kupferstich, der nach dieser Komposition existirt, das Folioblatt des Michele Lucchese von 1550, giebt diese Eigenthümlichkeit des Kyburgerbildes, während die meisten spätern, von Giorgio Mantovano 1578 an, sich an die Stellung des Pariserexemplares und der mit ihm parallel laufenden halten. Gleich dem Kyburgerbild finden wir nur noch den Stich des Romanet nach dem Bild aus der Gallerie Orleans.

Urtheile über das Bild.

Nachdem wir im Vorigen den so höchst interessanten Restaurationsbericht des Hrn. Eigner mitgetheilt und unsere eigenen Beobachtungen über das Bild gegeben, mag es von Interesse sein, auch einige weitere Urtheile über die Kyburger Madonna zu vernehmen.

Nicht alle Kunstkenner sind von ihrem Raffaelischen Ursprung überzeugt; und es sind uns Stimmen bekannt, die sie sogar einfach als Kopie, nicht als ein unter Raffaels Einfluss entstandenes Werk wollen gelten lassen. Solchen Stimmen gegenüber weist Hr. Oberst Pfau mit hoher Genugthuung auf entgegengesetzte Urtheile hin. Ueber die nach vollendeter Restauration veranstaltete öffentliche Ausstellung des Bildes in Augsburg berichtete ihm Hr. Eigner folgendes:

„Noch nie, so lange der Kunstverein besteht, war ein so „massenhafter Besuch erfolgt, um das Bild zu besehn und

„zu bewundern. Die ganze Stadtbevölkerung kam in Bewe-
„gung, es drängten sich die Kunstvereinsmitglieder und Nicht-
„mitglieder, man achtete keine Beschränkung mehr zu dem
„Bilde und Alles brach in laute Bewunderung und Entzücken
„aus über diesen Zauber reinster Mutterliebe und Frömmig-
„keit, sowie reizender Anmuth und Jungfräulichkeit im Antlitz
„der Madonna gegenüber dem Aufjubeln des göttlichen Kindes
„in höchster Sehnsucht zur schützenden Mutter, und konnte
„nicht satt werden im Anschauen gleich dem Nährvater Josef,
„der in stiller, kontemplativer Bewunderung an der Seligkeit
„theilnimmt, in der die Liebe des Kindes mit der Mutter
„zusammenfliessen. Die Meisten, welche wieder zurückkekrten,
„kamen wieder mit zehn andern Fremden, um das Bild zu
„sehn und zu bewundern. So drängten sich Kunstverständige
„und Laien, allein Einer hinderte den Andern; desswegen
„baten mich die Erstern, das Bild noch einen Tag in meinem
„Atelier auszustellen, aber auch dieses wurde noch Tage lang
„belagert; denn überall wurde das Bild mit Enthusiasmus
„besprochen, Jeder wollte es sehn und den lieblichen Ein-
„druck festhalten. Das Bild hat hier den grössten Triumph
„gefeiert, indem Kunstfreunde und Leute des Bürgerstandes (!)
„darin einig waren, dass dasselbe das wirkliche Original Ra-
„phaels sei und Augsburg noch nie ein so liebliches Pracht-
„bild gesehn. Ja, der in Rom gebildete und ausgezeichnete
„Historienmaler Hundertpfund rief beim Anblick der Bildes
„aus: „Ich habe noch k e i n e n schönern Raphael gesehn,
„als dieses Bild!"

Der letzte Theil dieses Berichtes ist jedenfalls der wichtigste. In Folge dieser Ausstellung wurde auch das Bild zum erstenmale in Deutschland bekannt und namentlich in der A. A. Zeitung rühmend besprochen.

Auf Befragen, wie sich sein Exemplar wohl zu dem in Meiningen verhalten möchte, theilte mir Hr. Oberst Pfau 1868 Folgendes mit:

„Vor etwa fünf Jahren besuchte mich in Winterthur der „seitdem verstorbene Kunstkenner Fick von Bamberg, der „vom Herzog von Meiningen zuweilen als Experte benutzt „wurde und die Mission hatte, über mein Bild zu relatiren. „Es war damals noch im alten unrestaurirten Zustande und „nur derjenige, der einzig und allein die original gebliebenen „Theile in's Auge fasste und sich von spätern Verunstal- „tungen durch Uebermalen und Versetzen nicht beirren „liess, konnte ein richtiges Urtheil fällen. Fick gehörte zu „diesen und erklärte nach genauester Untersuchung rund „heraus, der Herzog könne nicht mehr mit dem mei- „nigen konkurriren."

Das Hauptgewicht aber legt Hr. Pfau billigerweise auf das Zeugniss Waagens, worüber er mir unterm 14. Jenner 1870 folgendermassen berichtet:

„Nachdem Herr Dr. Waagen im Juli 1867 wenige Tage „nach dem Eintreffen meines restaurirten Bildes von Augs- „burg dasselbe auf's Genaueste untersucht, äusserte er sich „zuallererst mit hoher Befriedigung über Eigners Arbeit und „erklärte sie geradezu als das Muster einer einsichtigen, ge- „wissenhaften und pietätvollen Restauration eines Gemäldes „vom höchsten Kunstwerth, und auf dieses selbst übergehend „bemerkte er mir, es werde mir bekannt sein, dass von dieser „Komposition in Europa herum zerstreut gegen 30 Exemplare „existiren, von denen mehrere die Aechtheit beanspruchen; „die bedeutendsten derselben, worunter auch das „bisher geschätzteste der Lady (?) Lawrie in Florenz, „seien ihm aus eigenem Augenschein bekannt und „er stehe nicht an, zu erklären, dass das meinige „vor allen andern in jeder Richtung den Vorzug ver- „diene und Raphaels am würdigsten sei. Dringende Ge- „schäfte veranlassen ihn, rasch nach Berlin zu reisen, er werde „aber seinen Besuch erneuern und dann eine vollständige „Expertise machen. Schon wenige Monate hernach entriss

„ihn der Tod und es blieben mir nur seine Worte als theures „Vermächtniss. Dass er sich aber in Kunstkreisen in gleicher „Weise über mein Bild geäussert, darüber liegen Beweise vor.“

Herkunft des Bildes.

Herr Oberst Pfau erwarb sein Bild im Dezember 1862 von dem Kunsthändler Lippert, damals in Winterthur, erhielt aber, wie er versichert, von demselben anfänglich gar keinen weitern Aufschluss über die Provenienz des Gemäldes. Nachher habe Lippert verlauten lassen, es stamme aus dem Nachlass eines Französischen Obersten, der die Feldzüge des Kaiserreiches mitgemacht und eine ausgewählte Gallerie Spanischer und Italienischer Bilder hinterlassen habe; seine Familie wünsche sich des Stückes aus unbekannten Gründen unter der Hand zu entäussern und habe es durch Lipperts Vermittlung ihm, Hrn. Pfau, angetragen. Einen Malernamen trug das Bild nicht; weil es aber damals sehr bräunlich war, so wurde vermuthungsweise auf Giulio Romano gerathen.

Was Herrn Oberst Pfau lange Zeit an diese Herkunft glauben liess, das war die durch die Restauration unzweifelhaft festgestellte Thatsache, dass das Bild einst ein der öffentlichen Verehrung ausgestelltes Andachtsbild gewesen. Die messingenen Stiften im Halse trugen ohne Frage einst ein massives, wahrscheinlich silbernes und mit Edelsteinen eingelegtes Halsband, dergleichen man, wie auch massive Kronen, im XVII. und XVIII. Jahrhundert geschätzten Andachts-, namentlich Wallfahrtsbildern anzuheften pflegte. Ebenso liegt auf der Hand, dass der verkohlte Streifen in der Mitte auf ein Licht deutet, das vor dem Bilde brannte.

Herr Oberst Pfau kombinirte nun 1) seine damalige Ueberzeugung, sein Bild sei das Bild aus Loretto, 2) die Angabe, dass es von einem Französischen Obersten herstamme, 3) die angeführten Beschädigungen, und endlich 4) jene wunderliche Versetzung des untern Randes des Bildes nach oben zu

folgender Hypothese, die auch im Katalog der Gallerie von 1868 theilweise Aufnahme gefunden, das Bild sei nämlich bei seiner gewaltsamen und eiligen Wegnahme in Loretto von einer darauffallenden Kerze angebrannt worden. Der spätere Besitzer (resp. Dieb) der Madonna aber habe, um sich Reklamationen zu entziehen, durch jene Versetzung des untern Randes sein ganzes Ansehen zu verändern und das Gemälde unkenntlich zu machen versucht.

Indess so wohlgefügt diese Hypothese erscheint, so haben doch alle ihre einzelnen Bestandtheile ihre bedenklichen Seiten. Zunächst — um beim letzten anzufangen — ist nicht abzusehen, dass durch Veränderung des Formates ein Bild wirklich unkenntlich, d. h. nicht wieder erkennbar geworden wäre; und in den Französischen Feldzügen nahmen die Marschälle, Generäle und Obersten, was sie erhaschen konnten, ohne sich um den Nachweis der Legitimität ihrer Erwerbungen im Mindesten zu kümmern. Diess gilt namentlich von demjenigen Marschall, dessen Adjutant jener Französische Oberst war, in dessen Besitz die Madonna soll gekommen sein.

Sodann ist mir immer ungedenkbar erschienen, dass eine auf eine Holztafel fallende Kerze sich so tief einbrenne, wie hier der Fall war. Ein Leuchter, der auf, oder auf den eine Holztafel fällt, löscht aus unter Zurücklassung eines Fleckes oder Brandmales. Wohl aber scheint der verkohlte, in der Mitte des Bildes senkrecht in die Höhe laufende Streifen von einer ewigen Lampe herzurühren, die sehr nahe vor dem Bild hieng, und deren Hitze nach und nach jenen Streifen verkohlen machte.

Weiter ist im Obigen dargethan worden, dass das Bild in Loretto nicht ein Andachtsbild war, vor dem ein ewiges Licht brannte, sondern ein Werthstück, das man im Schatz in einem hölzernen Verschluss aufbewahrte (wenigstens 1741).

Was endlich jenen Französischen Obersten anbetrifft, aus dessen Nachlass die Madonna stammen soll, so ist sein Name derart, dass es schwer hielte zu begreifen, durch welche Verumständigung seine Familie hätte in den Fall kommen können, sich des — in seinem Werth also wohl erkannten und darum veränderten — Bildes zu entäussern. Vielmehr scheint diese ganze Angabe eine vom Verkäufer erfundene Ausflucht, durch die er die Nachfragen des Käufers zu beschwichtigen, resp. ihn irre zu führen suchte.

Anstatt dieser angeblichen Provenienz aus Loretto — die Herr Oberst Pfau aus naheliegenden Gründen kein Interesse mehr hat festzuhalten — sind nun verschiedene andere Spuren aufgetaucht, die nach ganz andern Gegenden weisen würden. Hienach hätte der Wiener Bilderhändler Meyer um das Jahr 1860 das Bild zu Bregenz aus dem Besitz der Familie F. erworben, die es erbsweise von den Grafen Ferrari im Tyrol überkommen hatte. Von Meyer kam es an den Bilderhändler Lippert in Winterthur. Man ist in Zürich über diese Handänderungen ziemlich genau informirt, da die F. sich längere Zeit dort aufhielten, und Lippert das Gemälde auch in Zürich ausbot. Wie nun die Ferrari in den Besitz des Bildes gekommen, darüber fehlt uns jede geschichtliche Spur. Es ist uns trotz vieler Bemühungen nicht gelungen, über ihre Gallerie irgend welche Nachrichten aufzutreiben. Herr Oberst Pfau aber, der diese Lücke sehr gerne ausgefüllt sehen würde, hat folgende höchst ansprechende Konbinatien gemacht. Er schreibt uns:

Ueber die Abstammung des Bildes.

„In der neuesten Ausgabe des Kataloges der Gemäldegallerie auf Kyburg[1]) ist bemerkt, dass die Perle derselben, Raffaels Madonna von Loretto, aus dem Besitz einer aus-

---

[1]) Kyburg, die Stammburg Rudolfs von Habsburg (mütterlicher Seite). Winterthur 1870.

wärtigen, angesehenen, aber unbekannt bleiben wollenden Familie durch eine Mittelsperson in den meinigen übergegangen sei. Ich begreife nun ganz gut, dass diese sehr vage Notiz dem Kunsthistoriker nicht genügen kann und glaube daher der kritischen Forschung eine nähere Andeutung schuldig zu sein, ohne durch Nennung noch lebender Personen gewisse Rücksichten zu verletzen.“

„Das fragliche Bild stammt aus dem alten Familienbesitz des gräflichen Hauses Ferraris, das 1626 im Gefolge der Claudia von Medicis, der Verlobten des Erzherzogs Leopold, Grafen von Tyrol, nach Innsbruck übersiedelte, unter der Regierung des Letztern sowohl, als der seines Sohnes und Nachfolgers Ferdinand Carl, welcher sich mit Claudia's Nichte, Anna von Medicis, vermählte, und kinderlos starb, eine bedeutende Rolle am Hofe spielte und den Erwerb jener Kunstperle wohl einem Akt fürstlicher Munifizenz zu verdanken hatte. Ueber die Art und Weise, wie das Bild durch die Medicis nach Tyrol gekommen sein mochte, dürften verschiedene Umstände einiges Licht verbreiten. Die von Papst Julius II. aus der Familie della Rovere der Kirche St. Maria del Popolo in Rom gestifteten zwei Gemälde Raffaels, das eine des Papstes eigenes Porträt, das andere die in der Kunstgeschichte unter dem Namen „Madonna von Loretto“ bekannte h. Familie darstellend, befanden sich erwiesener Maassen zuletzt im Besitz des 1618 verstorbenen Kardinals Sfondrato, wo sich ihre Spur verliert. Von besagtem Porträt Julius II. sind verschiedene treffliche Exemplare bis auf unsere Zeit gekommen, von denen aber doch nur zwei, dasjenige in der Tribuna und das im Palazzo Pitti in Florenz Anspruch auf wirkliche Originalität erheben können; und in der Regel derjenige Kunstkritiker, der Partei für das eine ergriffen, giebt doch hinwieder zu, dass das andere eine in Raffaels Atelier unter seinen Augen ausgeführte Reproduktion sein müsse. Es ist nun bekannt, dass das Exemplar in der

Tribuna durch den letzten Spross der herzoglichen Dynastie von Urbino aus dem Hause della Rovere, die Prinzessin Vittoria, Tochter Claudia's von Medicis, aus deren erster Ehe mit dem Erbprinzen Friedrich von Urbino, ihrem Gemahl Ferdinand II., Grossherzog von Toscana, in die Ehe gebracht wurde und es lassen sich zwei Möglichkeiten denken, wie dasselbe ursprünglich nach Urbino gekommen. Entweder hat es Papst Julius II. seinem Neffen Franz Maria I., Herzog von Urbino, als eine Reproduktion des nach St. Maria del Popolo gestifteten geschenkt, oder der obenerwähnte Erbprinz Friedrich, beziehungsweise sein Vater, der regierende Herzog, hat den Todesfall des Kardinals Sfondrato benutzt, um aus dessen Nachlass aus Pietätsrücksichten gegen den grossen Ahnen nicht nur dessen Porträt, sondern auch das zweite Bild, die h. Familie, zu erwerben, welch' Letzteres dann Claudia als theures Andenken mit sich nach Innsbruck genommen haben mochte. — Sollte letztere Vermuthung aber auch nicht zutreffen, so dürfte hinwieder das andere Exemplar von Julius II. Porträt im Palazzo Pitti etwelchen Anknüpfungspunkt bieten. Allerdings weiss man mit Sicherheit nur, dass dasselbe seit wohl 200 Jahren im Besitze der Medicis sich befand, über das wie jedoch herrschen blosse Muthmaassungen; dagegen wird von Ludwig Ulrichs in dem pag. 16 angeführten Aufsatz angenommen, Kardinal Johann Carl von Medicis (1611—1663), der bekannte Freund von Wissenschaft und Kunst, habe es nach dem Tode Sfondrato's erworben. Wenn dem so ist, so hat er sich kaum wohl mit diesem Bilde allein begnügt, sondern gewiss auch die h. Famille mit gekauft und der Umstand, dass Letztere keine der beiden öffentlichen Gallerien in Florenz schmückt, liesse sich daraus erklären, dass er sie seiner geliebten jüngsten Schwester Anna bei ihrer Vermählung mit Erzherzog Franz Carl in Innsbruck als schönste Erinnerung überlassen. — Sie sehn also, die eine, wie die andere Hypothese erklärt die Existenz

des Bildes am erzherzoglichen Hofe in der Hauptstadt Tyrols. — Unter der Regierung der Erzherzoge Leopold und Franz Carl mit ihren Gemahlinnen aus dem Hause Medicis war das italienische Element und an dessen Spitze die Familie Ferraris am Hofe allmächtig, allein mit dem Regierungsantritt von des Letztern Bruder Sigismund Franz trat gegen solche Bevorzugung eine Reaktion ein und die Italiener wurden vom Hofe entfernt, wesswegen ihn sein Leibarzt Agricola 1665 aus Rache vergiftet haben soll. In diese Zeit der Bedrängniss, wo der Argwohn mächtig war, und das Schlimmste befürchtet werden musste, mag denn auch die im Katalog beschriebene Unkenntlichmachung des Bildes fallen, die aber durch Eigner's meisterhafte Restauration glücklich gehoben wurde."

„Sie haben dargethan, dass das Original nie in Loretto gewesen sein kann und die obstehenden Aufschlüsse über die Abstammung des besten bekannten, und schon aus innern Gründen zum Anspruch auf die Originalität berechtigten Exemplars dieser Komposition bestätigen es. Möge daher fortan das Bild in der Kunstgeschichte die einzig richtige Benennung erhalten:

Madonna von St. Maria del Popolo.“

Diese mit grosser Sachkenntniss entworfene Genealogie hat Vieles für sich, namentlich die Analogie, dass Grossherzog Cosimo III. von Toskana seiner Tochter Anna Maria bei ihrer Vermählung mit Churfürst Johann Wilhelm von der Pfalz (1690—1716) dem Gründer der Düsseldorfer Gallerie, die im Hausbesitz der Medici befindliche Heilige Familie aus dem Hause Canigiani als Brautgeschenk mitgab. Allein es bleibt doch immerhin eine blosse Hypothese, die nicht auf bestimmten Nachrichten beruht, sondern auf dem ganz natürlichen Bestreben des Besitzers, sein Bild unmittelbar an das beglaubigte und bis 1595 geschichtlich nachweisbare Original anzuknüpfen.

Schluss.

Alles, was sich demnach gegenwärtig über das Kyburger Exemplar der Madonna von Loretto thatsächlich feststellen lässt, ist unsers Erachtens Folgendes:

Es ist ein vorzügliches Bild, unserer unmaassgeblichen Meinung nach aus Raffaels Atelier.

Dieses Bild muss zu einer Zeit (kaum vor dem XVII. Jahrhundert) in einer Kirche oder Kapelle als Andachtsbild gedient haben, woraus ihm arge Beschädigungen erwuchsen.

Später kam ein ganz abscheulicher Pfuscher über dasselbe und „restaurirte“ es, indem er die beschädigten Stellen mit dicken Lagen fremder Farben und dunkler Firnisse überschmierte.

Wann dies geschehen und wo sich das Bild vor und nach dieser „Restauration“ befand, ist unbekannt.

1862 taucht es im Gemäldevorrath des Kunsthändlers Lippert zu Winterthur auf. Lippert hatte es, wie man Ursache hat anzunehmen, aus dem Besitz der Grafen Ferrari im Tyrol, durch Vermittlung der Familie F. und des Bilderhändlers Meyer in Wien.

Von Lippert erwarb es Herr Oberst Pfau. Ihm gebührt das Verdienst, den hohen Werth des Bildes unter allen damaligen Verunstaltungen erkannt zu haben.

Herr Eigner in Augsburg entfernte mit höchstem Kunstgeschick alle fremden Zuthaten von dem Bilde und restaurirte dasselbe im Anschluss an die ursprünglichen noch erkennbaren Grundlagen, in der glänzenden Weise, wie wir es heute sehen.

Beilage.

Verzeichniss der 1796 und 1797 aus Italien nach Paris weggeführten Kunstwerke.

Das offizielle Verzeichniss der aus Italien weggeführten Kunstwerke, auf das wir im IV. Abschnitt hingewiesen, und das man bei der Geschichte der Italienischen Skulpturen und Gemälde durchaus zu Rathe ziehen muss, ist enthalten in der „Notice des principaux tableaux recueillis en Italie par les Commissaires du gouvernement Français etc. en VIII“ (1800). Das Buch scheint sehr selten geworden zu sein. Es ist mir nicht gelungen, dasselbe aufzutreiben. Dagegen enthält die „Authentische Geschichte des „Französischen Revolutionskrieges in Italien mit besonderer „Hinsicht auf den Antheil Toskanas an demselben“, Leipzig 1798 — ein durchaus aktenmässiges Werk — in Beilage Nr. 8 ein „Verzeichniss der aus Italien nach Paris gegangenen Kunstwerke“, das hier, bis das Originaldokument uns zu Gesicht kommt, immerhin seinen Platz finden mag. Das „Verzeichniss“ reicht bis 1797, enthält also die durch den Waffenstillstand von Bologna und den Frieden von Tolentino gemachten Erwerbungen aus Oberitalien, dem Kirchenstaat und Rom, während die spätere Kunstbeute aus Florenz, Turin und Venedig noch fehlt.

Höchst interessant ist nun die wörtliche Uebereinstimmung dieses „Verzeichnisses“ mit dem „Etat des objets de sciences et arts désignés par le Général Bonaparte pour être transportés à Paris“, mitgetheilt in der Correspondence de Napoléon I., Tome I, p. 352 (292), Nr. 444. Die Herausgeber bezeichnen diesen „Etat“ als „pièce sans date mais présumée du 29 floréal an IV, 18 Mai 1796.“ Man wäre versucht, das Deutsche Verzeichniss für eine Uebersetzung des Französischen

zu halten, wenn nicht a) dieses Französische offenbar ein geheimes Aktenstück gewesen wäre, b) das Deutsche viel weiter reichte als das Französische und c) sich ganz deutlich als Katalog der wirklich nach Paris abgeschickten, nicht bloss designirten Kunstwerke qualifizirte. Wir sehen also vielmehr, dass das Deutsche „Verzeichniss" die wörtliche Uebertragung des ersten Theils der „Notice des principaux tableaux" ist und dass diese Notice ihrerseits sich wörtlich an Bonapartes „Etat" hielt. Wir lassen daher den „Etat" als das ursprüngliche Originaldokument und das „Verzeichniss" als die vollständigere Uebersetzung der „Notice" neben einander folgen.

A Milan.	**Mayland.**
Bibliothèque Ambrosienne.	**Aus der Ambrosianischen Bibliothek.**
Le carton de l'École d'Athènes, par Raphaël.	Der Carton von der Schule von Athen, von Rafael.
Un tableau de Luini, représentant une Vierge.	Ein Gemälde von Luisini, eine Heil. Jungfrau vorstellend.
Un tableau de Rubens, une vierge et des fleurs.	Eine Heil. Jungfrau mit Blumen, von Rubens.
Un tableau du Giorgion, représentant un concert.	Eine musikalische Akademie, von Giorgioni.
Un tableau de Lucas de Hollande, représentant une Vierge.	Eine Heil. Jungfrau, von Luca d'Olanda.
Une tête de femme de Léonard de Vinci.	Ein Frauenzimmerkopf, von Leonardo da Vinci.
Un soldat et un vieillard, du Calabrèse.	Ein Soldat, und ein Greiss, vom Calabrese.
Un Vase étrusque représentant diverses figures avec ornements.	Ein Etrurisches Gefäss, mit verschiedenen Figuren und Orna[men]te[n].
Un manuscrit écrit sur le papyrus d'Égypte, ayant environ onze cent ans d'antiquité, sur les *Antiquités* de Josèphe, par Ruffin.	Ein Manuscript auf Egyptischen Papyrus, Eilf Jahrhunderte alt.
Un Virgile manuscrit, ayant appartenu à Pétrarque, avec des notes de sa main.	Ein Virgilius in Mspt., welcher dem Petrarca gehörte, mit Noten von seiner eigenen Hand.
Un manuscrit très-curieux sur l'histoire des papes.	Ein höchst interessantes Mspt. über die Geschichte der Päpste.

Alle Grazie.	Aus den Grazie.
Un tableau peint par le Titien, représentant un Couronnement d'épines.	Christus mit der Dornenkrone, von Tizian.
Un tableau, Saint Paul, par Gandenzio Ferrari.	S. Paulus, von Gaudenzo Ferrari.
Alla Vittoria.	**Aus der Vittoria.**
Un tableau de Salvator Rosa, représentant une Assomption.	Eine Himmelfarth, von Salvator Rosa.
A Parme.	**Parma.**
A l'Académie de Parme.	**Aus der Akademie.**
La Vierge et Saint Jérôme, par le Corrége.	Ein Heil. Hieronymus, vom Corregio.
Un tableau de Schidone.	Ein Gemälde, von Schidone.
Une Adoration, par Mazzola (le Parmesan).	Eine Anbetung, von Majolla. (sic.)
Aux Capucins.	**Aus den Cappuccini.**
Un chien, du Guerchin.	Ein Hund, vom Guercino.
Une Vierge et plusieurs Saints, par L. Carrache.	Eine Heil. Jungfrau mit verschiedenen Heiligen, vom Caracci.
(— — s. unten.)	Eine Heil. Jungfrau, nebst einem Heil. Franciscus, vom Guercino.
A. St.-Paul.	**Aus S. Paolo.**
Jésus-Christ, Saint Paul, Sainte Catherine, par Raphaël.	Christus, S. Paulus und S. Catherina, von Rafael.
(— — s. unten.)	Eine Heil. Jungfrau, von Agostino Caracci.
Alla Stenata.	**Aus der Stenata.**
Le mariage de la Vierge, par Procaccini.	Die Vermählung der Madonna, vom Procaccini.
A San Gio.	**Aus S. Giovanni.**
Une Descente de croix, par le Corrége.	Christus, nach der Abnehmung vom Kreuze, vom Corregio.
Aux Capucins.	
Un Guerchin représentant la Vierge et Saint François.	(— — s. oben.)
Au Saint-Sépulcre.	**Aus S. Sepolcro.**
La Madonna della Scodella, du Corrége.	Die Madonna della Scodella, von Corregio.

A Saint-Roch.	**Aus San Rocco.**
Un tableau de l'Espagnolet, représentant divers Saints.	Ein Gemälde von verschiedenen Heiligen, vom Spagnoletto.
Un tableau de Paul Véronèse, représentant un Saint Roch et Saint Sébastien.	Ein S. Rocco, von Paul Veronese.
A San Quintino.	**Aus S. Quintino.**
Un tableau de Fiammingo[1]), représentant un baptême.	Ein Gemälde, eine Taufe vorstellend, vom Fiamingo.
Une assomption, par l'Espagnolet.	Eine Himmelfahrt, vom Spagnoletto.
Un tableau de Lanfranc, représentant Saint Benoît.	Ein Heil. Benedikt, von Lanfranco.
A Saint-André.	**Aus S. Andrea.**
Un tableau de l'Espagnolet.	Ein Gemälde, vom Spagnoletto.
A Saint-Michel.	**Aus S. Michele.**
Un tableau d'un élève du Corrége[2]), représentant une Vierge.	Eine Heil. Jungfrau, von einem Schüler des Corregio.
A Saint-Paul.	
Une Vierge d'Augustin Carrache.	(— — s. oben.)
A Plaisance.	**Piacenza.**
Au Dôme de Plaisance.	*Aus dem Dohm.*
Deux tableaux de Louis Carrache.	Zwey Gemälde, von Ludwig Caracci.
Un de Procaccini. (Dépôt de la guerre.)	Ein anderes, vom Procaccini.

Rom.

Diese wurden in mehreren Transporten nach Paris geschafft. Der Erste enthielt:

Aus dem Museum des Vatikan.

Marmorne Statüen.

Julius Cæsar.	Venus.
Hadrian.	Die Göttin der Gesundheit.
Augustus.	Minerva.
Antinous.	Die Musen Thalia und Clio.
Sardanapal.	Der Ozean, Büste von Marmor.
Der Herkules Commodus.	

Note: [1]) Van Eyk. [2]) Lelio Orsi da Novellara.

Aus dem Museum des Campidoglio.

Marmorne Statüen.

Amor und Psyche, Gruppe.
Der sterbende Fechter.
Die Vestalin mit dem heiligen Feuer.
Juno.
Drey Büsten, Junius Brutus in Erz, Alexander und Homer in Marmor.
Alle diese Statüen sind Antiken.

Gemählde.

Die heil. Petronilla, von Guercino, aus Monte Cavallo.
S. Hieronymus, vom Domenichino.
Ein Wunder, von Andreas Sarti, aus der Gallerie des Vatikans.
Eine Abnehmung vom Kreuze, vom Caravaggio, aus der Chiese nuova.
Die Frömmigkeit [Pietà?], von Annibal Caracci, aus San Francesco a Ripa.
Zulezt eine Kiste mit Produkten für das Naturalienkabinet.

Der zweyte Transport, enthielt ausser mehreren andern minder wichtigen Stücken:

den Apoll des Vatikans,
den Laocoon, und
die Verklärung von Rafael.

Im dritten befand sich:

Die Muse Euterpe.
Eine Ara von weissem Marmor.
Pausilippa, sitzende Figur.
Eine Kiste mit Büchern.
Menander.
Zwey andere Kisten mit Büchern.
Trajan, sitzend.
Zwey Sphinxe, von rothem Granit.
Ein egyptisches Götzenbild.
Phocion.
Jupiter, Büste von Marmor.
Apollo.
Der Faun, welcher auf der Flöte spielt.
Cato und Porzia, Gruppe.
Ein Amazone.
Die Muse Erato.
Cupido, torso.
Eine Kiste mit antikem Geräthe.
Paris.
Jupiter Serapis, Büste.
Zeno, in Marmor.
Der Knabe, der sich einen Dorn aus dem Fuss zieht.

Loreto.

Die Geburt unseres Heylandes, von **Annibal Caracci.**
Die Verkündigung, vom **Baroccio.**

Perugia und Foligno.

Die Himmelfarth der Heil. Jungfrau, von Rafael, Gemählde in zwey Abtheilungen.
Die Auferstehung, von Pietro Perugino.
Die Krönung der Heil. Jungfrau, von Rafael.
Die Madonna, viele Heilige, und ein Freund des Mahlers, von Demselben. [Madonna von Foligno.]

Ein anderes Gemählde von Rafael in drey Theilen,
der erste die Verkündigung,
der zweyte die Anbetung der Könige,
der dritte die Darstellung im Tempel abbildend.

Eine Heil. Jungfrau, San Franciscus etc., von Alfani.

Eine heilige Familie, vom Pietro Perugino.

S. Augustinus, ein Kardinal und die Heil. Jungfrau, von Demselben.

Die Madonna nebst den Schützheiligen von Perugia, von Demselben.

Die Anbetung der Könige, die Taufe und die Auferstehung des Heylandes, von Rafael.

Zwey Gemählde, Propheten vorstellend, vom Pietro Perugino.

S. Benedikt.

S. Placidus.

S. Scolastica.

Der ewige Vater, mit Engeln umgeben, vom Pietro Perugino.

S. Sebastian.

S. Augustinus.

S. Roccus, nebst S. Bartolomäus.

Eine Heil. Jungfrau.

Ein S. Paul.

Ein S. Johannis, der Evangelist.

Drey andere Gemählde vom Pietro Perugino: eins die Madonna, und die beyden andern die Abnehmung vom Kreuze vorstellend.

Ein Stück von Rafael: der Glaube, die Hoffnung, und das Mitleiden.[1])

Die ganze Summe dieser Kunstwerke endlich wird folgendermassen angegeben:

228 Gemählde,
102 Stücke von Bildhauerey, an Büsten, Statüen und Gruppen,
1295 antiquarische Stücke,
2543 Bände Manuscripte oder gedruckter Bücher, und
1051 Stücke für das Naturalienkabinet."

Dem Kunstfreunde sind die meisten dieser Kunstwerke wohl bekannt. Sollte dieses Büchlein eine zweite Auflage erleben, so würden wir versuchen, sie sämmtlich nach ihrem heutigen Namen und Standort zu bestimmen.

---

[1]) „Viele von diesen Gemälden waren so schlecht eingepacket, dass sie unterweges verdorben wurden."

Füssli, J. Casp., Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, nebst ihren Bildnissen (bestehend in 132 Portraits). 4 Bände und einem Anhang. gr. 8. 1769—79. Schreibpapier. 9 Rthlr. 13 fl. 30 kr. Fr. 29. 10.

— — dasselbe, Druckpapier 8 Rthlr. 12 fl. Fr. 25. 80.

— — dieselbe 5 Bände ohne die Portraits. Druckpapier. 4 Rthlr. 10 Ngr. 6 fl. 30 kr. Fr. 13. 95.

— — dazu die Portraits allein, 5 Bände. 4 Rthlr. 6 fl. Fr. 12. 90.

— — Leben der berühmten Maler, Rugendas und Kupetzky, nebst ihren Portraits. 4. 1758. 10 Ngr. 30 kr. Fr. 1. 20.

— — H. R., kritisches Verzeichniss der allerbesten Kupferstiche, die nach den berühmtesten Malern aller Schulen gestochen worden sind, mit Vign. 4 Thle. 8. 1798—1806. 4 Rthlr. 20 Ngr. 7 fl. Fr. 15. —.

— — J. R., allgemeines Künstlerlexikon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. 1. Band in 2 Abth. Neue Aufl. Fol. 1811. 12 Rthlr. 18 fl. Fr. 38. 70.

— — H. H., 1. Supplement zu obigem, oder 2. Bd. 1.—12. Abtheilung nebst Anhang zur 7. Abtheilung. Fol. 1816—21. 60 Rthlr. 25 Ngr. 91 fl. 15 kr. Fr. 195. 60.

— — Neue Zusätze oder 2. Supplement zu obigem. Erstes Heft. Fol. 1824. 6 Rthlr. 9 fl. Fr. 19. 35.

— — Anrede der helvetischen Gesellschaft zu Olten, am 14. Mai 1782, nebst einem Epilogus von J. G. Schlosser. 8. 6 Ngr. 20 kr. Fr. —. 75.

— — Leben und Werke Raphael Sanzio's, eine Vorlesung, mit dem Bilde Raphaels von Lips, u. a. Vign. gr. 4. 1815. 1 Rthlr. 25 Ngr. 2 fl. 45 kr. Fr. 6. —.

— — Scherfchen auf den Altar des Vaterlandes gelegt. 8. 1773. 20 Ngr. 1 fl. Fr. 2. 25.

— — der Ritter Joh. Waldmann, Bürgermeister zu Zürich, ein Versuch, die Sitten der Alten aus den Quellen zu erforschen. 8. 1780. 15 Ngr. 45 kr. Fr. 1. 65.





